



# La parole en 30 dissertations corrigées

*Platon*

*Marivaux*

*Verlaine*

- Les sujets possibles

- Les pièges à éviter

Nicolas Cremona

**Nicolas Cremona**

# **La parole en trente dissertations corrigées**

Platon, *Phèdre*

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux,  
*Les Fausses confidences*

Paul Verlaine, *Romances sans paroles*

Collection

*impulsion*

Parmi nos autres publications autour de la question au programme

Véronique Anglard *et alii*, *La parole. Platon – Marivaux – Verlaine*, Sedes.

France Farago *et alii*, *La parole. Platon – Marivaux – Verlaine*,

Armand Colin.

Maquette de couverture : Atelier Didier Thimonier

Illustration de couverture : Bruegel l'Ancien, La Tour de Babel, 1563.

Wikipedia DR

© Éditions Sedes, 2012

ISBN : 9782301002990

Internet : <http://www.editions-sedes.com>

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays.

Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

Collection

*impulsion*

Parmi nos autres publications autour de la question au programme

Véronique Anglard *et alii*, *La parole. Platon – Marivaux – Verlaine*, Sedes.

France Farago *et alii*, *La parole. Platon – Marivaux – Verlaine*,

Armand Colin.

Maquette de couverture : Atelier Didier Thimonier

Illustration de couverture : Bruegel l'Ancien, La Tour de Babel, 1563.

Wikipedia DR

© Éditions Sedes, 2012

ISBN : 9782301002990

Internet : <http://www.editions-sedes.com>

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays.

Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

## L'auteur

Ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégé et docteur ès lettres, **Nicolas Cremona** enseigne en classes préparatoires scientifiques et commerciales au lycée Jacques Decour de Paris.

# Sommaire

Méthodologie de la dissertation [7](#)

## **I – Ce que parler veut dire : langage, écriture, parole [14](#)**

1 Parler pour ne rien dire [15](#)

2 « Les paroles s’envolent, mais les écrits restent. » [23](#)

3 Pense-t-on toujours ce que l’on dit ? [31](#)

4 Dialogue, monologue [39](#)

5 Faut-il éviter le détour ? [46](#)

6 « Les langues sont faites pour être parlées, l’écriture ne sert que de supplément à la parole. » Jean-Jacques Rousseau [55](#)

## **II – Les pouvoirs de la parole [63](#)**

7 L’indicible [64](#)

8 Parole et domination [70](#)

9 « Parlez-moi d’amour... » [78](#)

10 Des paroles et des actes [85](#)

11 « La vraie éloquence se moque de l’éloquence » Blaise Pascal, Pensées (1670) [91](#)

12 Dans Entretiens avec le professeur Y, Louis-Ferdinand Céline écrit : « J’ai inventé l’émotion dans le langage écrit !... Oui, le langage écrit était à sec, c’est moi qu’ai redonné l’émotion au langage écrit... [...] retrouver l’émotion du “parlé” à travers l’écrit ! c’est pas rien, c’est infime mais c’est quelque chose ! » [100](#)

## **III – La parole entre vérité et mensonge [108](#)**

13 « La parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments. » Gustave Flaubert, Madame Bovary (1857) [109](#)

14 Peut-on jouer avec les mots ? [114](#)

15 Raconter des histoires [120](#)

16 Double langage [124](#)

17 De belles paroles ? [130](#)

18 « La parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée. »

Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [135](#)

#### **IV – La parole entre communication et expression**[142](#)

19 « Le vrai contact entre les êtres ne s'établit que par la présence muette, par l'apparente non-communication, par l'échange mystérieux et sans parole qui ressemble à la prière intérieure. »

Emil Michel Cioran [143](#)

20 Porte-parole [149](#)

21 « La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute. » Michel de Montaigne, *Essais* (1588) [158](#)

22 Peut-on se parler à soi-même ? [163](#)

23 La parole reflète-t-elle l'individu ? [168](#)

24 Dans le poème en prose « Rhétorique », Francis Ponge donne ce conseil à de jeunes gens : « Soyez poètes. Ils répondront : mais c'est là surtout, c'est là encore que je sens les autres en moi-même, lorsque je cherche à m'exprimer je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. [...]

C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public. » [176](#)

#### **V – Au-delà de la parole**[186](#)

25 Le silence [187](#)

26 « Un grand auteur est celui dont on entend et reconnaît la voix dès qu'on ouvre l'un de ses livres. Il a réussi à fondre la parole et l'écriture. » Michel Tournier [192](#)

27 Qui parle ? [198](#)

28 « La parole n'est qu'un bruit et les livres ne sont que du papier. » Paul Claudel, *Tête d'or* [204](#)

29 Faut-il avoir foi en la parole ? [214](#)

30 Un langage sans paroles ? [220](#)

Table des matières [227](#)

# Méthodologie de la dissertation

## Comment se préparer à la dissertation

Pour bien préparer l'épreuve, il faut s'y prendre à l'avance et lire les œuvres du programme pendant les vacances d'été, afin de se familiariser avec elles. Vous pourrez ainsi repérer des passages clés qui vous serviront dans l'examen du thème commun. Crayon en main, vous pourrez trouver aussi des points communs ou bien des différences entre les œuvres et les noter vous permettra d'avoir déjà une approche croisée du programme. Cette première lecture, continue et active, sera suivie de relectures plus rapides, transversales, lors de l'année.

Au cours de l'année, il faut s'entraîner sur des sujets de dissertations dans des préparations sur table, afin d'apprendre à bien organiser son temps et ne pas être pris de court lors des concours. La durée des épreuves variant en fonction des concours, il faut apprendre à faire des plans rapidement, ne pas rédiger au brouillon et se donner des délais pour bien gérer son temps et rendre une copie achevée. Il vaut toujours mieux finir un peu rapidement que de rendre une copie inachevée.

## Se préparer au sujet

Le présent ouvrage propose un ensemble de trente sujets qui peuvent illustrer les principales orientations et les grandes problématiques du programme.

Il est organisé autour de cinq grands pôles d'interrogations :

- « Ce que parler veut dire : langage, écriture, parole » invite à s'interroger sur la nature même de la parole, opposée au langage et à l'écriture. Cette opposition entre écriture et parole, constitutive de la pensée occidentale, peut-elle être maintenue ? Ne faut-il pas démystifier ce que Derrida appelait le « logocentrisme » (préférence de la parole à l'écriture) ?
- « Les pouvoirs de la parole » met en avant la vaste étendue des pouvoirs de la parole en société. Outil de domination sociale et culturelle, instrument du pouvoir, la parole peut représenter, charmer, séduire, tromper, mentir, mais aussi agir.
- « La parole entre vérité et mensonge » interroge les limites parfois floues entre le vrai et le faux, la parole usant de l'un ou de l'autre à discrétion pour parvenir à ses fins.
- « La parole entre communication et expression » envisage les divers



usages de la parole qui nous sert à communiquer mais aussi à nous exprimer. La parole peut être publique mais aussi privée, la frontière entre les deux étant parfois troublée en littérature et notamment au théâtre.

- « Au-delà de la parole » s'intéresse enfin à ce qui pourrait dépasser la parole, aux limites de cette forme d'expression. Ne peut-on pas en envisager d'autres ? Faut-il continuer à lui faire confiance ? Si la parole est susceptible d'être manipulée, elle est l'instrument privilégié et indispensable des écrivains, des poètes, ces « doux menteurs » comme dirait Montaigne. Dès lors, comment s'en passer ?

### **Face au sujet**

Il y a trois types de sujets : les sujets se présentant sous forme de citation, ceux qui adoptent la forme de questions et ceux qui présentent des notions à définir et analyser.

Les sujets donnés aux concours sont souvent des citations d'auteurs variés. Le principal défaut des copies consiste à se raccrocher à un mot ou à un concept déjà traité lors d'un cours et de plaquer une dissertation déjà faite ou déjà lue. En général, cela amène à de très mauvais résultats, car la dissertation dérive vite vers le hors-sujet et la récitation de connaissances. Au contraire, il faut s'interroger sur la cohérence et l'articulation des idées dans la citation, regarder les mots importants et étudier les rapports des termes clés les uns avec les autres. La bonne copie est celle qui mobilise les connaissances au service d'une réflexion sur les termes de la citation. Il faut bien faire attention à ne pas se servir de la citation comme prétexte et à ne pas dériver vers d'autres citations proches vues en cours. Pour éviter le hors-sujet, il faut toujours revenir aux termes du sujet à la fois dans l'élaboration du plan et dans la phase de rédaction.

Il faut d'abord s'intéresser à l'auteur de la citation et essayer de le remettre dans un contexte historique, philosophique et culturel. Si l'auteur de la citation est connu, il faut essayer de se rappeler l'orientation générale de sa pensée pour saisir les présupposés de sa formule. Si on ne le connaît pas, il faut bien analyser les informations données autour de l'auteur, comme une date ou un titre d'ouvrage qui permet de le situer.

Il est essentiel de bien définir les termes clés du sujet et de les replacer dans la perspective de l'auteur et de son contexte culturel. Souvent, derrière le sujet, il y a bon nombre de présupposés liés à la pensée ou au contexte de l'auteur, en prendre conscience vous permettra de bien saisir le propos. Face au sujet, il faut se poser ces questions :

1. Que veut dire l'auteur de la citation ?
2. Pourquoi le dit-il ?
3. Quels sont ses présupposés ?
4. Contre qui ou quelle idée dominante l'auteur s'exprime-t-il ?

Ces questions peuvent amener le candidat à trouver des arguments pour ou contre la citation, à la mettre en perspective. En effet, la dissertation repose sur deux mouvements de pensée essentiels à la dialectique : il s'agit d'abord d'illustrer la citation, de l'expliquer en s'appuyant sur des exemples précis et de l'appliquer aux œuvres, dans la mesure du possible. Après cette première phase où l'on se range du côté de l'auteur, s'engage une deuxième phase de mise à distance critique et de proposition personnelle, où l'on conteste la citation en montrant ses présupposés, en attaquant le raisonnement de l'auteur ou bien en le nuancant, en montrant qu'il ne s'applique pas totalement au programme. Il s'agit plus de nuancer, de critiquer de manière fine et mesurée, que de revenir complètement sur ce que dit l'auteur de la citation : on ne doit pas chercher à enlever toute justesse au propos, il vaut mieux en dégager les limites. Dans ce sens, il faut éviter de caricaturer la pensée de l'auteur ou de le traiter avec condescendance ou mépris : évitez donc de dire que l'auteur n'a rien compris, qu'il ment, mais cherchez plutôt à dépasser son point de vue, pour ne pas en rester à une opposition oui-non. La troisième partie de la dissertation pourra justement proposer une troisième voie, une alternative à la simple opposition. Cette organisation en trois parties (illustration de la citation, contestation et nuance, alternative et proposition dépassant l'opposition) relève du plan dialectique.

On peut également adopter sur les citations longues un plan analytique, où l'on illustre la citation dans les deux premières parties, afin de l'examiner de manière détaillée, avant d'en venir à la contester et à la nuancer dans la dernière partie. L'avantage de ce type de plan consiste en un examen approfondi de la citation qui aboutit logiquement à la découverte de ses failles et de ses limites, ce qui amène nécessairement la troisième partie de distance critique et de proposition personnelle.

Il faut éviter d'éparpiller la réflexion en un ensemble de notions qu'on étudierait séparément : c'est à l'unité de sens qu'il faut s'intéresser. Ainsi, si un sujet se présente sous la forme de deux idées opposées mises ensemble, il faut à tout prix éviter un plan qui examinerait la première idée dans la première partie puis la seconde idée, opposée, dans une deuxième partie. Cela montrerait que l'opposition des deux termes du débat, qui fait tout l'intérêt du sujet, n'a pas été comprise.

Bien entendu, la dissertation ne doit pas être perçue comme un exercice de pensée libre où on vous inviterait à donner votre avis sur une question : évitez les formules personnelles, l'emploi de la première personne. La dissertation est un exercice de réflexion qui doit montrer votre connaissance des œuvres, mais surtout votre capacité à argumenter de manière claire et distincte, votre aptitude à nuancer finement un propos donné, indépendamment de vos croyances ou de vos idées personnelles. Il s'agit donc d'éviter d'être prescriptif ou de manifester un point de vue dogmatique. On privilégiera plutôt la souplesse de l'argumentation, la clarté de l'organisation du discours, l'adéquation des exemples aux idées développées.

On peut aussi trouver des sujets qui se présentent sous la forme de questions ou de simples notions (« La vérité » par exemple), voire sous la forme de notions couplées (du type « Communication et expression »). Dans ces cas-là, le candidat n'a pas à analyser le propos d'un auteur avant de le discuter, mais la méthode reste la même : il faut commencer en général par l'idée reprenant l'opinion commune, puis la nuancer et montrer que le débat doit se complexifier. Si on a un sujet constitué de deux notions comme « Communication et expression », il faut s'interroger sur les liens entre ces notions (opposition, cause, conséquence, alternative, exclusion, complémentarité, lien nécessaire ou accidentel) : c'est sur cela que porte la problématique et il faut éviter à tout prix un plan qui sépare les deux notions (du type, I. La communication et II. L'expression puis III. Communication et expression). En revanche, un plan qui envisage l'apparente contradiction des notions, la subordination de l'une à l'autre et la complémentarité plus ou moins nécessaire (en fait ou en droit) des notions, serait plus pertinent. Les sujets questions ou

notions ne sont pas plus faciles, et comme dans les sujets qui se présentent comme des citations, il faut éviter le hors-sujet et l'éparpillement. Ces sujets permettent de voir l'habileté argumentative des candidats et leur capacité à construire une réflexion qui avance.

## **Le plan**

Le plan de la dissertation doit être rigoureusement construit et doit donner une impression d'avancée argumentative : il faut construire le devoir comme une véritable démonstration, où l'on pose en introduction une hypothèse, qu'il s'agit ensuite de vérifier tout au long du développement : il faut donc éviter de donner l'impression de tourner en rond, de se répéter et de ne pas aboutir à une véritable conclusion. Chaque partie de l'argumentation doit découler de la précédente, de manière claire et efficace.

Au brouillon, il faut faire un plan détaillé où chaque partie exploite une idée générale clairement exprimée sous la forme d'une phrase, et chaque partie sera constituée de deux ou trois arguments qui constitueront des sous-parties. Dans chaque sous-partie, on attend un développement théorique de l'argument et surtout un exemple qui illustre bien l'idée expliquée précédemment. C'est dans l'utilisation des exemples que l'on peut voir la connaissance des œuvres et surtout l'aptitude du candidat à adapter ses connaissances à des idées générales. Bien entendu, étant donné que la dissertation invite à croiser les trois œuvres, on peut proposer des exemples comparés tirés des trois œuvres. Cependant, il arrive qu'une des œuvres ne corresponde pas exactement à l'idée développée, ce qui est naturel compte tenu de la diversité culturelle, philosophique ou historique des œuvres du programme. Dans ce cas, on peut mentionner ce décalage et l'intégrer à la réflexion pour amener à un dépassement. Le but n'est pas d'aplanir les différences entre les œuvres mais de les faire ressortir, ce qui enrichit la réflexion et évite les raccourcis et les simplifications.

## **Les étapes du devoir**

### **L'introduction**

Lorsque le plan est fait, il faut écrire l'introduction qui doit être extrêmement claire et problématisée. L'introduction est une étape clé de la réflexion, elle pose les bases du devoir, mais c'est aussi par elle que l'examineur commence la copie : c'est pour cela qu'il faut particulièrement soigner ce passage stratégique qui donne déjà souvent une idée générale de la dissertation. L'introduction se présente comme un seul paragraphe suivant les phases suivantes.

Il est appréciable qu'elle commence par une mise en perspective en *amont* du sujet : un aperçu de la prégnance historique, artistique ou philosophique des concepts qu'on va traiter est toujours le bienvenu.

- On commence par contextualiser le sujet, par le mettre en perspective en une phrase ou deux.
- Ensuite, il faut introduire la citation et la recopier intégralement, même si elle est un peu longue. Si vous tronquez la citation et oubliez un

élément clé, cela jouera en votre défaveur. Après l'avoir recopiée, on met en avant les idées importantes et les termes clés que l'on expliquera en montrant leur sens particulier, en contexte.

- On présente ensuite les enjeux du sujet, les grandes questions qu'il soulève, ce qui amène à formuler la problématique. Celle-ci ne se présente pas toujours sous la forme d'une seule question, mais peut se formuler comme une tension entre deux idées. La suite du devoir doit tenter de répondre à cette problématique, qui sert de fil directeur à la réflexion, comme une hypothèse à confirmer.
- Enfin, on présente le plan de la dissertation, sous la forme d'un raisonnement, en évitant des formules trop lourdes et trop scolaires. Le plan doit être annoncé de manière claire et élégante.

### Le corps du devoir

Les titres ne doivent en aucun cas apparaître à l'écrit. Chaque sous-partie est constituée d'un paragraphe commençant par un alinéa. On ne saute pas de lignes entre les sous-parties, mais seulement entre les grandes parties. Entre chaque sous-partie, on doit ménager des transitions claires montrant la nécessité logique de passer à la sous-partie suivante. Il faut donc utiliser des connecteurs logiques pour souligner la logique de l'argumentation et éviter la juxtaposition des arguments ou la simple déclinaison désorganisée.

Chaque sous-partie doit être articulée logiquement, ce qui suppose l'utilisation d'un ensemble de connecteurs logiques : on bannira les articulations par « et », « en plus » ou « d'ailleurs », pour leur préférer des connexions adaptées (*c'est pourquoi ; en outre ; néanmoins ; cependant ; pourtant ; certes... mais ; non seulement... mais aussi...*).

Dans chaque sous-partie, il faut donner un ou deux exemples, mais ne pas les multiplier inutilement, au risque de diluer leur aspect persuasif. L'exemple doit être précis pour être efficace, mais ce n'est pas forcément une citation. Cela peut être un renvoi à une scène précise, une analyse de structure. Il faut éviter les exemples trop généraux ou évasifs qui ne serviraient pas l'argumentation et qui donneraient une impression de délayage. Les exemples ne se présentent pas entre parenthèses mais directement intégrés dans les paragraphes par des phrases. Les exemples doivent être pris majoritairement dans les trois œuvres ; toutefois, vous pouvez évoquer un exemple extérieur au programme pour mettre en perspective le sujet ou le nuancer (notamment dans la dernière partie). Dans ce cas, privilégiez des exemples bien connus de tous, empruntés à la littérature, à la philosophie, aux arts, plus qu'à l'actualité ou à des œuvres qui ne sont pas des classiques.

### La conclusion

Elle permet de faire le bilan du devoir et de répondre à la problématique : elle doit être synthétique,

courte et peut mettre en perspective le sujet. Elle ne doit pas aborder de nouveaux points de réflexion mais résumer la démarche argumentative sans donner d'exemple.

## **L'expression**

La dissertation est avant tout une épreuve de français : il faut donc soigner l'expression, bien relire pour corriger les fautes d'orthographe et de syntaxe. On ne demande pas d'effort particulier de style mais une langue claire, directe, qui évite les familiarités et le vague. Plus l'expression est claire et rigoureuse, plus la copie sera facile à noter. Il est évident qu'un grand nombre de fautes d'orthographe est absolument rédhibitoire dans le cadre d'un concours : il faut donc prendre du temps pour relire la copie, cela peut la sauver.

# I

**Ce que parler veut dire : langage, écriture, parole**

## Parler pour ne rien dire

### Décrypter le sujet

- Cette expression courante se présente comme une critique du bavardage vide qui ne parvient pas à cerner son objet. Il y a une opposition supposée entre « parler », c'est-à-dire échanger, communiquer, et « dire », qui impliquerait une manière d'exprimer la vérité, de désigner des choses positives et claires, avec un contenu certain.
- Parler pour ne rien dire, c'est utiliser le discours à vide, mais à quelles fins ? S'agit-il de séduire l'interlocuteur, de le convaincre, de le dominer, de passer le temps ? Dans ce cas-là, parler pour ne rien dire, est-ce la preuve d'une insuffisance ou une stratégie ?
- *A priori*, l'expression a un sens négatif mais on peut s'interroger sur une éventuelle dimension positive : parler pour ne rien dire peut avoir une utilité sociale. On peut également renverser la proposition et aborder l'idée de parler pour dire le rien, pour dire l'infime, voire ce qui se dérobe à la communication ordinaire.
- Parle-t-on vraiment pour ne rien dire ? Ne dit-on pas toujours quelque chose ? Le bavardage n'est-il pas aussi révélateur ?

### Introduction

Il n'est pas rare d'entendre des personnes s'accuser de parler pour ne rien dire, notamment dans le domaine de la communication politique. Accuser quelqu'un de parler pour ne rien dire, c'est ramener son message à un pur bavardage coupé de la vérité et de la réalité, et donc le disqualifier totalement. Parler pour ne rien dire, c'est jouer avec la parole, bavarder sans « dire » la vérité, se contenter de communiquer sans apprendre quelque chose. Pourtant, si le sens premier de l'expression semble fortement négatif, on peut se demander si on peut toujours « dire » quelque chose lorsqu'on parle. Dans certains cas, la parole a un usage social et l'échange de paroles compte plus que son contenu. L'expression pourrait donc avoir un sens positif et ne pas seulement désigner une insuffisance de la parole, notamment à travers les trois œuvres au programme. Ainsi, parler pour ne rien dire semble constituer un défaut majeur de la parole ; pourtant, parler pour ne rien dire peut avoir une utilité sociale et stratégique, la parole comptant plus que son contenu ; et enfin, on peut parler non pas pour ne rien dire

mais pour dire le rien, l'infime.

## I. Parler pour ne rien dire : une insuffisance de la parole

### A) Parler s'oppose à dire : le vraisemblable contre la vérité

L'expression « parler pour ne rien dire » intervient à deux reprises dans le dialogue de **Platon**. C'est **Socrate** qui demande à son interlocuteur s'il parle pour ne rien dire et la réponse négative de **Phèdre** lui permet d'assurer sa supériorité sur les sophistes. Pour **Socrate**, « parler pour ne rien dire », c'est exactement ce que font les mauvais orateurs qui ne cherchent pas la vérité mais uniquement le vraisemblable pour fondement de leur discours. Parler pour ne rien dire, c'est tromper les auditeurs, ne pas définir les termes, refuser de chercher la vérité grâce à la dialectique. C'est donc bien le défaut principal de **Lysias** et de ses confrères :

**Socrate** : « Ou bien je parle pour ne rien dire, ou bien au contraire, **Lysias**, en commençant son discours sur l'amour, nous a obligés à concevoir l'amour comme une réalité conforme à ses propres souhaits, et dès lors, c'est en arrangeant tout en fonction de cette notion qu'il a mené à son terme la suite de son discours. »

**Socrate** sur **Lysias** : « Cet homme-là, en tout cas, semble bien loin de faire ce à quoi nous nous attendons ; il ne part pas du début, mais de la fin. Il entreprend la traversée du discours en nageant sur le dos, à reculons ; et il commence par ce que l'amoureux, quand il en aurait déjà fini, dirait au garçon qu'il aime. Ai-je parlé pour ne rien dire, **Phèdre**, mon cher cœur ? »

### B) Parler pour communiquer

Parler pour ne rien dire, c'est aussi, dans un sens moins philosophique, se contenter de bavarder pour ne pas s'ennuyer, pour communiquer sans se soucier du contenu de la parole. C'est le cas d'**Arlequin** dans la pièce de **Marivaux** : ce personnage de valet comique, issu de la tradition de la Commedia del Arte, est en effet un grand bavard qui parle à tort et à travers pour passer le temps et « désennuyer » son auditeur. La parole a ici une pure fonction phatique (fonction du langage qui vise à établir le contact avec autrui et non à transmettre des informations), pour reprendre les termes du linguiste Roman Jakobson. C'est ce que l'on trouve au début de la pièce, dans la première scène :

**ARLEQUIN** — Si vous voulez, je vous tiendrai compagnie, de peur que l'ennui ne vous prenne ; nous discuterons en attendant.

**DORANTE** — Je vous remercie ; ce n'est pas la peine, ne vous détournez point.

**ARLEQUIN** — Voyez, Monsieur, n'en faites pas de façon : nous avons ordre de Madame d'être honnête, et vous êtes témoin que je le suis.

**DORANTE** — Non, vous dis-je, je serai bien aise d'être un moment seul.

**ARLEQUIN** — Excusez, Monsieur, et restez à votre fantaisie. (I, 1)

On le voit, la discussion dans son cas est une forme de convention sociale, de loisir qui ne cherche pas à dire quelque chose de précis.



## C) Éviter l'essentiel

Enfin, parler pour ne rien dire, c'est aussi utiliser les détours de la conversation pour ne rien dire d'important, d'essentiel : on peut délibérément éviter les sujets qui fâchent, de manière parfaitement consciente ou bien de manière inconsciente, la parole peut servir d'écran. Parler serait donc un moyen de mettre à distance ce qui est douloureux, ce que le sujet essaie de refouler, si l'on suit la théorie psychanalytique de Freud. Parler pour ne rien dire, ce serait se mentir à soi-même, se payer de mots pour tromper son angoisse par un doux et inoffensif bavardage. On pourrait lire le poème de **Verlaine** « Birds in the night » comme une forme de logorrhée verbale où le poète réécrit son histoire, se dédouane de toute responsabilité en se présentant comme une victime et un amant malheureux, alors qu'il a une grande responsabilité dans l'échec de son mariage.

## II. Parler pour ne rien dire : une utilité sociale et stratégique

A) La parole comme appât : on ne dit pas tout, on laisse suggérer

Contrairement à ce que pense **Socrate**, parler pour ne rien dire peut s'envisager de manière positive : chez **Marivaux**, **Dubois** utilise la parole comme appât pour influencer **Araminte**. Dans la fameuse scène du récit (I, 14) où il fait sa première fausse confidence, **Dubois** ment sciemment à **Araminte** pour lui faire croire que **Dorante** est tombé amoureux d'elle ; il utilise un récit progressif et un langage à demi-mot qui suggère peu à peu que **Dorante** aime **Araminte**. Il parle mais il ne dit rien de vrai et pourtant, cette scène est essentielle dans la pièce car elle va faire naître l'amour d'**Araminte** pour **Dorante** grâce aux paroles de **Dubois**. Ainsi, le mensonge crée la situation, agit sur le réel.

B) La parole pour séduire et pour dominer

Parler pour ne rien dire ne signifie pas que la parole soit totalement dénuée d'efficacité : le mensonge ou le bavardage peuvent servir à séduire, à convaincre, et ont donc une utilité sociale. Ainsi, chez **Platon**, le discours de **Lysias** est disqualifié par **Socrate** car il devine derrière ce bavardage une tentative de séduction à l'égard de **Phèdre** : **Lysias** chercherait à séduire de manière indirecte le destinataire du discours, en faisant l'éloge paradoxal de celui qui n'est pas amoureux. En outre, **Socrate** critique les risques de danger d'une parole puissante mais prêchant le faux, à seule fin de manipuler le peuple :

« Ainsi donc, quand l'orateur, qui ignore ce qu'est le bien et le mal, trouve une cité dans la même ignorance et entreprend de la persuader, [...] en faisant l'éloge du mal comme s'il s'agissait du bien ; [...] quelle sorte de fruit, penses-tu, l'art oratoire doit-il, dans ces conditions, récolter étant donné ce qu'elle a semé ?

— Un fruit assez mauvais sans doute. »

Cependant, on peut comprendre les discours de **Socrate** qui, lui, ne parle pas pour ne rien dire, puisqu'il définit ses termes et cherche la vérité par le discours, comme une manière de séduire **Phèdre**, comme l'indiquent les nombreuses marques d'affection de **Socrate** envers le jeune homme : « Ai-je parlé pour ne rien dire, **Phèdre**, mon cher cœur ? ». Dès lors, la parole, qu'elle soit vraie ou fausse, peut s'interpréter comme une forme de domination ou de séduction.

C) Parler pour ne rien dire, mais pour faire rire

Parler pour ne rien dire peut également avoir une utilité sociale et théâtrale dans le sens où le malentendu, chez **Marivaux**, est un moyen privilégié du comique. Ainsi, lorsqu'**Arlequin** parle pour ne rien dire, entame une conversation inutile parce qu'il n'a pas compris ce qui a été dit par sa maîtresse (**I, 8**), il agit sur les autres personnages qui se moquent de lui, ainsi que sur le public. Le bavardage trouve donc sa justification dans le cadre théâtral, où rien n'est inutile, si l'on observe l'économie générale de la pièce :

**ARLEQUIN** — Me voilà, Madame.

**ARAMINTE** — **Arlequin**, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.

**ARLEQUIN** — Comment, Madame, vous me donnez à lui ! est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?

**MARTON** — Quel benêt !

**ARAMINTE** — J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras.

**ARLEQUIN**, *comme pleurant* — Je ne sais pas pourquoi Madame me donne mon congé : je n'ai pas mérité ce traitement ; je l'ai toujours servie à faire plaisir.

**ARAMINTE** — Je ne te donne point ton congé, je te payerai pour être à Monsieur.

**ARLEQUIN** — Je représente à Madame que cela ne serait pas juste : je ne donnerai pas ma peine d'un côté, pendant que l'argent me viendra d'un autre. Il faut que vous ayez mon service, puisque j'aurai vos gages ; autrement je friponnerais, Madame.

**ARAMINTE** — Je désespère de lui faire entendre raison ! .

**MARTON** — Tu es bien sot ! quand je t'envoie quelque part ou que je te dis : fais telle ou telle chose, n'obéis-tu pas ?

**ARLEQUIN** — Toujours.

**MARTON** — Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et ce sera à la place de Madame et par son ordre.

**ARLEQUIN** — Ah ! c'est une autre affaire. C'est Madame qui donnera ordre à Monsieur de souffrir mon service, que je lui prêterai par le commandement de Madame.

**MARTON** — Voilà ce que c'est.

**ARLEQUIN** — Vous voyez bien que cela méritait explication.

De plus, **Marivaux** se moque de manière indirecte des hommes de loi, qui manient le langage comme le procureur, **Monsieur Remy (III, 5)** :

**MADAME ARGANTE** — Votre **Dorante** est un impertinent.

**MONSIEUR REMY** — Bagatelle ! ce mot-là ne signifie rien dans votre bouche.

**MADAME ARGANTE** — Dans ma bouche ! À qui parle donc ce petit praticien Monsieur le Comte ? Est-ce que vous ne lui imposerez pas silence ?

**MONSIEUR REMY** — Comment donc ! m'imposer silence ! à moi, Procureur ! Savez-vous bien qu'il y a cinquante ans que je parle, **Madame Argante** ?

**MADAME ARGANTE** — Il y a donc cinquante ans que vous ne savez ce que vous dites.

Le conflit entre **Monsieur Remy** et **Madame Argante**, où l'on reproche au procureur de parler sans savoir ce qu'il dit, fait rire le public, fédère les auditeurs contre les hommes de loi, cibles fréquentes des moqueries et des satires dans la comédie. Le rire permet de dénoncer la parole creuse et a une utilité sociale de châtement et de cohésion des rieurs contre l'objet tourné en ridicule.

### III. Parler pour dire le rien, l'infime, l'indicible

#### A) La volonté d'imprécision chez Verlaine

On peut cependant donner un sens plus positif à l'expression « parler pour ne rien dire » : en effet, « ne rien dire » n'est pas forcément un défaut de la parole, mais ce qui échappe à une définition claire. Le projet poétique de **Verlaine** repose non sur la volonté de définir clairement des phénomènes, des sentiments ou des sensations, mais d'évoquer « la chanson grise », la « nuance », comme il le précise dans son célèbre poème « Art poétique » :

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.  
[...]  
Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance !  
Oh ! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Dans ce sens, le poète écrit « pour ne rien dire », ou plutôt dire le rien, ce qui est insignifiant, ce qui semble infime. On retrouve cette attention à une parole faible, étouffée, qui vient du monde, comme on le voit dans le premier poème du recueil :

C'est, vers les ramures grises,  
Le chœur des petites voix.  
Ô le frêle et frais murmure !  
Cela gazouille et susurre,  
Cela ressemble au cri doux  
Que l'herbe agitée expire...

On ne sait pas ce que disent les voix, ni d'où elles viennent exactement. C'est leur présence ténue (parler) plus que leur contenu (dire). Le début du second poème des « Ariettes oubliées » manifeste le même phénomène :

« Je devine, à travers un murmure,  
Le contour subtil des voix anciennes »

## B) Suggérer ce qui se dérobe au langage

Parler pour ne rien dire, c'est donc aussi essayer d'évoquer ce qui se dérobe au langage, non de manière directe (dire est transitif), mais de manière indirecte, symbolique. Dès lors, on parle pour tenter d'exprimer ce que l'on ne peut pas dire, parce que les sentiments sont difficilement exprimables, comme chez **Verlaine**, à la fin de la troisième « ariette oubliée » :

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

De même, dans le discours en hommage à Éros, **Socrate** mentionne l'égarement de celui qui aime et qui ne sait pas qui il aime :

« le voilà qui aime, mais il est bien en peine de dire quoi. Il ne comprend pas ce qu'il éprouve et il ne peut pas en rendre raison non plus. Comme quelqu'un qui a attrapé une ophtalmie de quelqu'un d'autre, il ne peut effectivement déterminer la cause de son émoi, et il oublie qu'il se voit lui-même dans son amoureux comme dans un miroir. »

De plus, la parole peut parfois être moins efficace pour dire la vérité que le langage du corps : ainsi, chez **Marivaux**, lorsque **Monsieur Remy** présente **Dorante** à **Marton** (I, 4), les didascalies indiquent que **Marton** est séduite peu à peu par **Dorante** et semble l'aimer car elle rougit et rit à deux reprises, alors qu'elle est en train de badiner avec **Monsieur Remy** :

**MONSIEUR REMY** — On ne prend pas garde à tout. Savez-vous ce qu'il me dit la première fois qu'il vous vit ? Quelle est cette jolie fille-là ? (Marton *sourit*) Approchez, mon neveu. Mademoiselle, votre père et le sien s'aimaient beaucoup ; pourquoi les enfants ne s'aimeraient-ils pas ? En voilà un qui ne demande pas mieux ; c'est un cœur qui se présente bien.

**DORANTE**, *embarrassé* — Il n'y a rien là de difficile à croire.

**MONSIEUR REMY** — Voyez comme il vous regarde ; vous ne feriez pas là une si mauvaise emplette.

**MARTON** — J'en suis persuadée ; Monsieur prévient en sa faveur, et il faudra voir.

**MONSIEUR REMY** — Bon, bon ! il faudra ! Je ne m'en irai point que cela ne soit vu.

**MARTON**, *riant* — Je craindrais d'aller trop vite.

**DORANTE** — Vous importunez Mademoiselle, Monsieur.

**MARTON**, *riant* — Je n'ai pourtant pas l'air si indocile.

**MONSIEUR REMY**, *joyeux* — Ah ! je suis bien content, vous voilà d'accord. Oh ! ça, mes enfants (*il leur prend les mains à tous deux*) je vous fiance, en attendant mieux. Je ne saurais rester ; je reviendrai tantôt. Je vous laisse le soin de présenter votre futur à Madame. Adieu, ma nièce. (*Il sort*)

**MARTON**, *riant* — Adieu donc, mon oncle.

## C) L'aporie

Enfin, on peut se demander si la parole parvient toujours à délivrer un message clair et complet.

L'aporie, l'absence de réponse claire, termine bien souvent le dialogue platonicien. **Socrate**, lorsqu'il évoque l'âme contemplant la beauté, reconnaît que le langage humain a ses limites et ne peut exprimer la transcendance :

« ce lieu qui se trouve au-dessus du ciel, aucun poète, parmi ceux d'ici-bas, n'a encore chanté d'hymne en son honneur, et aucun ne chantera en son honneur un hymne qui en soit digne. Or, voici ce qui en est : s'il se présente une occasion où l'on doive dire la vérité, c'est bien lorsqu'on parle de la vérité. »

### **Conclusion**

Parler pour ne rien dire consiste généralement à bavarder, à dire des choses fausses ou sans importance. Cependant, cela peut s'avérer parfois utile dans la vie sociale, voire indispensable dans certaines circonstances. Ne rien dire de précis, rester dans le vague est même quelquefois un moyen d'évoquer l'infime, le diffus, ce qui échappe à la parole rationnelle et précise.

« Les paroles s’envolent,  
mais les écrits restent. »

## Décrypter le sujet

- Cet ancien proverbe latin (*verba volant, scripta manent*) met clairement en opposition la parole et l’écrit, à l’avantage de l’écrit.
- Les paroles ne sont que des mots, ne garantissent rien, alors que l’écrit perdure et peut servir de preuve, de garantie. On peut donc lui demander des comptes, contrairement aux paroles.
- Le présupposé du sujet reposerait sur l’idée que l’écrit dit la vérité, à l’inverse des paroles qui sont volatiles et donc peu fiables. Cependant, les trois œuvres du corpus (dont deux sont directement liées au dialogue) montrent bien une inversion de la proposition, notamment chez **Platon** qui condamne l’écriture à n’être qu’une imitation imparfaite de la parole. Il faudra donc renverser la proposition et se demander si l’opposition entre parole et écrit reste tenable.

### I. L’écrit est supérieur à la parole

#### A) Légèreté des paroles qui n’engagent à rien

**Platon** condamne les paroles qui ne se fondent que sur le vraisemblable et qui changent en permanence. C’est dans ce sens que **Socrate** critique l’éloquence de **Palamède** d’Élée : « il parlait avec un art si achevé qu’il faisait paraître à son auditoire les mêmes choses à la fois semblables et dissemblables, unes et multiples, en repos aussi bien qu’en mouvement. »

Cette labilité, cette mobilité des paroles qui n’engagent à rien, qui ne reposent pas sur le vrai, est illustrée par **Marivaux** à double titre : on voit les paroles voler littéralement de personnage à personnage dans des échanges vifs ou spirituels. Ainsi, dans la scène 11 de l’acte I, **Marton** reprend spirituellement la réplique de **Dorante** :

**DORANTE** — Tenez, Mademoiselle **Marton**, vous êtes la plus aimable fille du monde ; mais ce n’est que faute de réflexion que ces mille écus vous tentent.

**MARTON** — Au contraire, c’est par réflexion qu’ils me tentent : plus j’y rêve, et plus je les trouve bons.

On voit également que la parole est fondée sur le mensonge léger, commis pour la bonne cause, celle de l'amour. Dans ce sens, **Dubois** ment sans vergogne car il est sûr de la justification finale de ses manipulations. À la fin de la pièce, **Araminte** pardonne à **Dorante** ses mensonges, avouant paradoxalement qu'elle est touchée par sa sincérité (aveu de ses mensonges) :

**DORANTE** — Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore.

**ARAMINTE**, *le regardant quelque temps sans parler* — Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi.

**DORANTE** — Quoi ! la charmante **Araminte** daigne me justifier !

## B) Légèreté de la parole presque insignifiante

Les paroles volent également par leur manque de poids, de gravité et d'importance. Ainsi, chez **Verlaine**, les paroles cèdent bien souvent la place au silence ou bien ne sont que des murmures, de frêles bruits qui sont à peine perçus.

Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile  
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant  
Rôle discret, épeuré quasiment,  
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.  
Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin ?  
Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain  
Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre

Ce « fin refrain incertain » comporte en lui-même, grâce aux allitérations, une forme de fragilité sonore, de ténuité montrant la légèreté de ces paroles qui aspirent à n'être que musique, qu'un « doux chant badin ».

## C) Stabilité de l'écrit digne de confiance

Contrairement à la parole, synonyme de légèreté ou de fausseté, l'écrit semble beaucoup plus solide, digne de confiance, moins sujet au changement, du moins dans l'esprit des personnages. Dans la pièce de **Marivaux**, tous les personnages accordent du crédit à la lettre de **Dorante** lue par le comte dans la scène 8 de l'acte III : dans cette lettre, **Dorante** « avoue » son amour pour **Araminte** et raconte comment il a

réalisé un portrait d'elle :

**MARTON**, *froidement* — Ne vous pressez pas de le renvoyer, Madame ; voilà une lettre de recommandation pour lui, et c'est Monsieur **Dorante** qui l'a écrite.

**ARAMINTE** — Comment !

**MARTON**, *donnant la lettre au Comte* — Un instant, Madame, cela mérite d'être écouté. La lettre est de Monsieur, vous dis-je.

**LE COMTE**, *lit haut* — Je vous conjure, mon cher ami, d'être demain sur les neuf heures du matin chez vous ; j'ai bien des choses à vous dire ; je crois que je vais sortir de chez la dame que vous savez ; elle ne peut plus ignorer la malheureuse passion que j'ai prise pour elle, et dont je ne guérirai jamais.

**MADAME ARGANTE** — De la passion, entendez-vous, ma fille ?

**LE COMTE** *lit* — Un misérable ouvrier que je n'attendais pas est venu ici pour m'apporter la boîte de ce portrait que j'ai fait d'elle.

**MADAME ARGANTE** — C'est-à-dire que le personnage sait peindre.

**LE COMTE** *lit* — J'étais absent, il l'a laissée à une fille de la maison.

**MADAME ARGANTE**, à **Marton** — Fille de la maison, cela vous regarde.

**LE COMTE** *lit* — On a soupçonné que ce portrait m'appartenait ; ainsi, je pense qu'on va tout découvrir, et qu'avec le chagrin, d'être renvoyé et de perdre le plaisir de voir tous les jours celle que j'adore...

**MADAME ARGANTE** — Que j'adore ! ah ! que j'adore !

**LE COMTE** *lit* — J'aurai encore celui d'être méprisé d'elle.

**MADAME ARGANTE** — Je crois qu'il n'a pas mal deviné celui-là, ma fille.

**LE COMTE** *lit* — Non pas à cause de la médiocrité de ma fortune, sorte de mépris dont je n'oserais la croire capable...

**MADAME ARGANTE** — Eh ! pourquoi non ?

**LE COMTE** *lit* — Mais seulement du peu que je vaux auprès d'elle, tout honoré que je suis de l'estime de tant d'honnêtes gens.

**MADAME ARGANTE** — Et en vertu de quoi l'estiment-ils tant ?

**LE COMTE** *lit* — Auquel cas je n'ai plus que faire à Paris. Vous êtes à la veille de vous embarquer, et je suis déterminé à vous suivre.

**MADAME ARGANTE** — Bon voyage au galant.

**MONSIEUR REMY** — Le beau motif d'embarquement !

**MADAME ARGANTE** — Eh bien ! en avez-vous le cœur net, ma fille ?

**LE COMTE** — L'éclaircissement m'en paraît complet.

**ARAMINTE**, à **Dorante** — Quoi ! cette lettre n'est pas d'une écriture contrefaite ? vous ne la niez point ?

**DORANTE** — Madame...

**ARAMINTE** — Retirez-vous.

Pour les personnages, c'est la preuve indiscutable de l'amour de **Dorante** et donc de sa culpabilité,



car l'écriture n'est pas imitée. La confiance en l'écrit semble inébranlable.

## II. L'écrit n'est pas supérieur à la parole

### A) L'écrit est un piège

Cependant, on peut voir que chez **Marivaux**, l'écrit est manipulé pour donner l'impression aux personnages qu'il est une preuve, alors qu'il n'est qu'un élément de la machination de **Dubois**. **Dubois** compte sur la confiance que l'on place dans l'écrit, pour abuser les autres personnages. Ainsi, la lettre lue dans la scène 8 de l'acte III se révèle être un piège, car **Dubois** l'a demandée à **Dorante**, puis l'a transmise à **Arlequin** chargé de l'apporter à un ami de **Dorante** ; mais elle a été interceptée par **Marton** (sur les conseils de **Dubois**, qui jouait un double jeu) et c'est donc tout à fait suivant les plans de **Dubois** qu'elle est lue par le comte comme un signe de l'amour de **Dorante**. La communication est troublée et la confiance en l'écrit se retourne contre les personnages. **Arlequin** le comprend bien à la fin de la pièce, dans la scène 11 de l'acte III, lorsqu'il dit : « Ah ! cette pauvre lettre. Quelle escroquerie ! »

Dans le dialogue de **Platon**, l'écriture est dépeinte comme un piège pour les hommes : en effet, le mythe de Theuth montre que l'écriture risque de menacer la remémoration, la réminiscence qui est à la source de la vraie connaissance :

« toi qui est le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors grâce à des empreintes étrangères et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration. »

L'écriture est donc un piège car elle fait croire aux hommes qu'ils connaissent alors qu'ils sont en réalité parfaitement ignorants :

« grâce à toi, ils auront entendu parler de beaucoup de choses, sans avoir reçu d'enseignement, ils sembleront avoir beaucoup de science, alors que dans la plupart des cas, ils n'auront aucune science ; de plus ils seront insupportables dans leur commerce, parce qu'ils seront devenus des semblants de savants, au lieu d'être des savants ».

« celui qui se figure avoir laissé derrière lui, en des caractères écrits, les règles d'un art et celui qui, de son côté, recueille ces règles, en croyant que de caractères d'écriture sortira du certain et du solide, ces gens-là sont tous remplis de naïveté et méconnaissent à coup sûr l'oracle d'Ammon, comme tout un chacun qui croit que les discours écrits sont quelque chose de plus qu'un moyen de rappeler, à celui qui les connaît déjà, les choses traitées dans cet écrit. »

La critique du discours écrit par **Lysias** se comprend également dans ce cadre : **Socrate** réprouve la « logographie » de cet orateur, qui écrit pour autrui et qui se place dans des rôles. Ainsi, il lui reproche d'user de son art pour séduire indirectement **Phèdre** et de ne pas organiser son discours de manière cohérente et convaincante.

### B) L'écriture ne retranscrit pas la vérité

Chez **Platon**, l'écriture est non seulement un piège, mais comporte également un défaut originel : elle

n'est qu'une représentation seconde, une imitation. On sait que **Platon** a fortement critiqué la peinture dans *La République*, car elle ne reproduirait que des images des choses sensibles, qui ne sont elles-mêmes que de pâles imitations des idées :

« ce qu'il y a de terrible, **Phèdre**, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite à gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre ni de se tirer d'affaire tout seul. »

Reflet, imitation, copie, l'écriture est mensongère et ne peut s'adapter à l'esprit du lecteur, alors que d'après **Socrate**, le bon orateur est celui qui est capable de s'adapter à son auditeur pour mieux le convaincre, tout en faisant reposer son discours sur la vérité. Fragile, l'écriture peut donc devenir impuissante ou trompeuse.

Chez **Verlaine**, on trouve à de nombreuses reprises des traces d'écriture à travers des citations ou des échos déguisés. Ainsi, dans « Malines », le poète termine son chant par une référence subtile à Fénelon, célèbre romancier de la fin du XVIIe siècle, qui est en fait un cliché :

Le train glisse sans un murmure,  
Chaque wagon est un salon  
Où l'on cause bas et d'où l'on  
Aime à loisir cette nature  
Fait à souhait pour Fénelon.

Comment comprendre cette fin de poème ? Il pourrait s'agir d'une tentative de retranscription des paroles des voyageurs du train qui usent de lieux communs et ne peuvent apprécier directement le paysage. Le passage par le cliché et la littérature (et donc la culture) fait écran et empêche une appréhension directe du monde par le sujet. Dans ce sens, l'écrit informe la vision du monde réel et le déforme ; seule la parole est authentique.

Chez **Marivaux**, l'écriture devient une épreuve : en effet, dans l'acte II, **Araminte** se propose d'éprouver **Dorante** et lui demande d'écrire une lettre au comte pour annoncer son prochain mariage. **Dorante**, troublé, a beaucoup de mal à rédiger cette lettre car il croit être perdu, ignorant la manœuvre de sa maîtresse :

**ARAMINTE**, *d'un air délibéré* — Il n'y en aura aucune, ne vous embarrassez pas, et écrivez le billet que je vais vous dicter ; il y a tout ce qu'il faut sur cette table.

**DORANTE** — Et pour qui, Madame ?

**ARAMINTE** — Pour le Comte, qui est sorti d'ici extrêmement inquiet, et que je vais surprendre bien agréablement par le petit mot que vous allez lui écrire en mon nom. (*Dorante reste rêveur, et par distraction ne va point à la table*) Eh ! vous n'allez pas à la table ? À quoi rêvez-vous ?

**DORANTE**, *toujours distrait* — Oui, Madame.

**ARAMINTE**, *à part*, pendant qu'il se place — Il ne sait ce qu'il fait ; voyons si cela continuera.

**DORANTE**, *à part*, cherchant du papier — Ah ! Dubois m'a trompé !

**ARAMINTE**, *poursuivant* — Êtes-vous prêt à écrire ?

**DORANTE** — Madame, je ne trouve point de papier.

**ARAMINTE**, *allant elle-même* — Vous n'en trouvez point ! En voilà devant vous.

**DORANTE** — Il est vrai.

**ARAMINTE** — Écrivez. Hâtez-vous de venir, Monsieur ; votre mariage est sûr... Avez-vous écrit...

**DORANTE** — Comment, Madame ?

**ARAMINTE** — Vous ne m'écoutez donc pas ? Votre mariage est sûr ; Madame veut que je vous l'écrive, et vous attend pour vous le dire. (*À part*) Il souffre, mais il ne dit mot – est-ce qu'il ne parlera pas ? N'attribuez point cette résolution à la crainte que Madame pourrait avoir des suites d'un procès douteux.

**DORANTE** — Je vous ai assuré que vous le gagneriez, Madame : douteux, il ne l'est point.

**ARAMINTE** — N'importe, achevez. Non, Monsieur, je suis chargé de sa part de vous assurer que la seule justice qu'elle rend à votre mérite la détermine.

**DORANTE**, *à part* — Ciel ! je suis perdu. (*Haut*) Mais, Madame, vous n'aviez aucune inclination pour lui.

**ARAMINTE** — Achevez, vous dis-je... Qu'elle rend à votre mérite la détermine... Je crois que la main vous tremble ! vous paraissez changé. Qu'est-ce que cela signifie ? Vous trouvez-vous mal ?

**DORANTE** — Je ne me trouve pas bien, Madame.

**ARAMINTE** — Quoi ! si subitement ! cela est singulier. Pliez la lettre et mettez : A Monsieur le comte Dorimont. Vous direz à Dubois qu'il la lui porte. (*À part*) Le cœur me bat ! (*À Dorante*) Voilà qui est écrit tout de travers ! Cette adresse-là n'est presque pas lisible. (*À part*) Il n'y a pas encore là de quoi le convaincre.

**DORANTE**, *à part* — Ne serait-ce point aussi pour m'éprouver ? Dubois ne m'a averti de rien.

Ainsi, l'écriture de la lettre repose sur un mensonge car **Araminte** ne compte pas épouser le rival de l'intendant (elle demandera à **Dorante** de lui rendre la lettre, ce qui montre bien qu'elle ne souhaite pas l'envoyer), elle n'est qu'un instrument pour parvenir à la vérité car le visage décomposé, la main tremblante et les paroles de **Dorante**, en aparté où il montre son désespoir au public, permettent de révéler à **Araminte** l'amour de son serviteur. Là encore, le langage du corps trahit les émotions du personnage et dit la vérité, contrairement à l'écriture ou à la parole qui sont manipulables.

### C) Vanité de l'écriture et vérité de la parole

Enfin, l'écriture semble condamnée chez **Platon** pour sa fragilité et sa vanité, lorsqu'il la représente comme de l'encre flottant. Ainsi, **Socrate** critique l'écrivain :

« il n'ira donc pas sérieusement “écrire sur l'eau”, ces choses-là, en les semant sur un liquide noir et en se servant d'un roseau pour faire naître des discours incapables de se tirer d'affaire par la parole, incapables en outre d'enseigner comme il faut la vérité. [...] mais ces jardins en caractères écrits, ce n'est pas, semble-t-il, par manière de jeu qu'il les sèmera et qu'il les écrira. Mais chaque fois qu'il

écrivira, c'est en amassant un trésor de remémorations pour lui-même "s'il atteint quelque jour l'oublieuse vieillesse", et pour quiconque suit la même piste qu'il se plaira à voir pousser ces tendres cultures. »

Chez **Marivaux**, l'écrit se révèle finalement trompeur et c'est la parole qui va exprimer la vérité et un discours ferme à la fin de la pièce : la scène 12 de l'acte III est un des rares moments de la pièce où le langage n'est plus trompeur, mais révèle authentiquement les sentiments des héros. C'est la scène de révélation finale qui rétablit la confiance dans la parole. Après cette scène, **Araminte** va user d'une parole forte pour imposer son choix à tous :

**ARAMINTE** — Voici le Comte avec ma mère, ne dites mot, et laissez-moi parler.

puis :

**ARAMINTE**, *froidement* — Oui, ma mère. (*Au Comte*) Monsieur le Comte, il était question de mariage entre vous et moi, et il n'y faut plus penser : vous méritez qu'on vous aime ; mon cœur n'est point en état de vous rendre justice, et je ne suis pas d'un rang qui vous convienne.

**MADAME ARGANTE** — Quoi donc ! que signifie ce discours ?

**LE COMTE** — Je vous entends, Madame, et sans l'avoir dit à Madame (*montrant* Madame Argante) je songeais à me retirer. J'ai deviné tout, **Dorante** n'est venu chez vous qu'à cause qu'il vous aimait ; il vous a plu ; vous voulez lui faire sa fortune : voilà tout ce que vous alliez dire.

**ARAMINTE** — Je n'ai rien à ajouter.

**LE COMTE**, *tristement* — Il n'y a plus que notre discussion que nous réglerons à l'amiable ; j'ai dit que je ne plaiderais point, et je tiendrai parole.

**ARAMINTE** — Vous êtes bien généreux ; envoyez-moi quelqu'un qui en décide, et ce sera assez.

La scène 13 montre bien un usage direct et franc de la parole : plus personne ne conteste, n'interprète, ne manipule les paroles et le comte reconnaît sa défaite.

Dans *Romances sans paroles*, l'écriture n'apparaît pas directement, mais on trouve plusieurs représentations de l'écrivain, toutes empreintes d'ironie ou d'autodérision : ainsi, dans la sixième ariette oubliée, **Verlaine** reprend des personnages de chansons ou de contes populaires, puis se moque du « petit poète » et de « l'écrivain public ». La fin du poème montre avec ironie comment **Verlaine** s'identifie à ce poète par la rime attrapé car les derniers vers ne riment plus.

La Lune à l'écrivain public  
Dispense sa lumière obscure  
Où Médor avec Angélique  
Verdissent sur le pauvre mur.  
Arrière robin crotté ! place,  
Petit courtaud, petit abbé,  
Petit poète jamais las  
De la rime non attrapée !...

Cette autodérision peut aller dans le sens d'une infériorité de l'écriture par rapport à la parole vraie, poétique, qui aspire à n'être que musique, que murmure.

## Pense-t-on toujours ce que l'on dit ?

### Décrypter le sujet

- Le sujet reprend une formule habituelle que l'on peut trouver à de nombreuses reprises dans les conversations de la vie courante. Lorsque l'on avance qu'on ne pensait pas ce que l'on a dit, c'est que l'on souhaite se faire pardonner certaines paroles excessives et blessantes prononcées dans un état émotionnel intense, où l'on ne se contrôlait plus. Si les mots dépassent la pensée, c'est qu'à travers la parole, ce sont les sentiments (la colère, l'envie) qui parlent.
- Il faut examiner le double sens de « penser » : penser signifie dans l'expression accorder foi à ce que l'on dit et dans ce sens, on peut ne pas penser ce que l'on dit. Il y aurait donc un décalage possible entre la pensée et la parole. Mais on peut également considérer « penser » dans son sens premier, c'est-à-dire réfléchir, conceptualiser, avoir des images mentales. Dans ce sens, peut-on techniquement ne pas penser ce que l'on dit ?
- L'expression présuppose une antériorité de la pensée par rapport à la parole (c'est ce que présuppose Boileau au XVII<sup>e</sup> siècle quand il écrit dans *L'Art poétique* : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement »). Or, certains penseurs du XX<sup>e</sup> siècle, comme le philosophe Maurice Merleau-Ponty, héritier de la phénoménologie, ont démonté cette idée en montrant que chez l'orateur, la pensée s'opère par le langage et avec lui, d'une manière simultanée.
- La parole n'exprime-t-elle que nos pensées volontaires et conscientes ? Ne voit-on pas parfois se profiler à travers les paroles des éléments inconscients, de mauvaises pensées que l'on ignore en nous, voire des arrière-pensées ? À ce sujet, Freud a écrit un ouvrage sur les rapports entre le mot d'esprit et l'inconscient, où il montre

que l'humour révèle souvent de l'inconscient.

- On peut penser à des alternatives à la pensée : si l'on ne pense pas toujours ce que l'on dit, on peut dire ce que l'on sent, ce que l'on ressent, ce que l'on devine, et non ce que l'on pense clairement et distinctement.

## I. La pensée inséparable de la parole

### A) La parole sert à exprimer la pensée

**Socrate** a mis au point la dialectique, méthode qui lui sert à définir les concepts et les mots de manière différentielle :

« Pour moi, c'est clair. Tout le reste en fait n'a été qu'un jeu, mais, parmi les choses qu'un heureux hasard m'a fait exprimer, il y a deux procédés, dont il ne serait pas sans intérêt que l'art nous permette d'acquérir la puissance. [Le premier] : vers une forme unique, mener, grâce à une vue d'ensemble, les éléments disséminés de tous côtés, pour arriver, par la définition de chaque élément, à faire voir clairement quel est celui sur lequel on veut, dans chaque cas, faire porter l'enseignement. [Le second] consiste à pouvoir, à l'inverse, découper par espèces suivant les articulations naturelles, en tâchant de ne casser aucune partie, comme le ferait un mauvais boucher sacrificateur. [...] voilà de quoi, pour ma part, je suis amoureux : des divisions et des rassemblements qui me permettent de parler et de penser. »

La parole exprime vraiment la pensée véritable, uniquement grâce à cette méthode :

« C'est quand, usant de la dialectique et prenant l'âme qui est faite pour cela, on y plante et on y sème des discours qui transmettent la science, des discours qui peuvent se tirer d'affaire tout seuls et tirer d'affaire celui qui les a plantés, des discours qui deviendront d'autres discours qui, poussant en d'autres naturels, seront en mesure de toujours assurer à cette semence l'immortalité, et de donner à celui qui en est le dépositaire le plus haut degré de bonheur que puisse atteindre un homme. »

### B) La parole exprime la pensée

Chez **Marivaux**, **Dubois** fait office de véritable stratège et sa parole exprime parfaitement le plan qu'il a conçu, mais non ses pensées véritables. La parole est au service de l'organisation du metteur en scène de la pièce qui n'en doute absolument pas :

**DUBOIS** — Oh ! vous m'impatientez avec vos terreurs : Oh que diantre ! un peu de confiance ; vous réussirez, vous dis-je. Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là ; nous sommes convenus de toutes nos actions ; toutes nos mesures sont prises ; je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents, je vous conduis, et on vous aimera, toute raisonnable qu'on est ; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous ? Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. (I, 2)

### C) La parole laisse deviner les arrière-pensées

Dans la pièce de **Marivaux**, certaines répliques laissent deviner les sentiments que les personnages essaient de cacher : le langage exprime alors des arrière-pensées volontaires ou involontaires. Ainsi, on pourrait se demander si **Araminte** ne se révèle pas à moitié dans son mot d'esprit adressé à sa mère :

**ARAMINTE**, *froidement* — Il restera, je vous assure.

**MADAME ARGANTE** — Point du tout ; vous ne sauriez. Seriez-vous d'humeur à garder un intendant qui vous aime ?

**MONSIEUR REMY** — Eh ? à qui voulez-vous donc qu'il s'attache ? À vous, à qui il n'a pas affaire ?

**ARAMINTE** — Mais en effet, pourquoi faut-il que mon intendant me haïsse ?

**MADAME ARGANTE** — Eh ! non, point d'équivoque. Quand je vous dis qu'il vous aime, j'entends qu'il est amoureux de vous, en bon français, qu'il est ce qu'on appelle amoureux ; qu'il soupire pour vous ; que vous êtes l'objet secret de sa tendresse. (III, 6)

De même, chez **Verlaine**, la parole peut exprimer le souhait amoureux à demi-avoué du sujet lyrique, comme dans la fin de « Bruxelles » :

J'estimerai beau

D'être ces vieillards.

Le château, tout blanc

Avec, à son flanc,

Le soleil couché,

Les champs à l'entour :

Oh ! que notre amour

N'est-il là niché !

## II. Le décalage entre parole et pensée est possible

### A) Parler sans penser : Lysias

**Socrate** reproche principalement à **Lysias** de ne pas penser ce qu'il dit. Il n'est qu'un « logographe », un faiseur de discours professionnel qui ne cherche pas la vérité mais uniquement le vraisemblable. Dès le début du dialogue, **Socrate** repère le manque de pensée à travers son discours :

« il a dit les mêmes choses deux ou trois fois comme s'il n'était pas bien à son aise pour dire beaucoup de choses sur le même sujet ; peut-être même qu'un sujet de ce genre ne l'intéressait pas ? Dès lors, il me faisait l'effet d'un jeune homme qui donne une démonstration de son talent, en disant les mêmes choses comme ceci puis comme cela, mais chaque fois à la perfection. »

Pour **Socrate**, ces répétitions incessantes et ce manque d'ordre sont les révélateurs d'une pensée embrouillée ou défaillante. Il s'agit donc de juger de la forme du discours pour voir si l'organisation répond à une pensée :

« lorsqu'il s'agit de développements qui s'imposent, c'est moins de l'invention que de l'arrangement

qu'il faut faire l'éloge. Au contraire, lorsqu'il s'agit de développements qui ne s'imposent pas et dont l'invention est ardue, c'est, outre l'arrangement, l'invention qu'il faut louer. »

## B) La parole trahit la pensée

La parole peut également trahir la pensée dans le sens où elle déformerait les idées, les simplifierait, ne parviendrait à les exprimer pleinement. Chez **Verlaine**, de nombreux poèmes des « Ariettes oubliées » se terminent sur des mystères qui échappent à la pensée et au langage, tant la réalité à décrire est subtile :

Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure  
Quoi ! nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.  
C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

## C) La parole pour masquer la pensée

La parole peut également masquer la pensée, dans le sens où celui qui parle peut cacher ce qu'il pense vraiment aux autres. La parole masquerait ainsi ce que Pascal appelle « la pensée de derrière », ce que l'on garde pour soi afin de ne pas s'attirer de problèmes, notamment sur le plan politique. Ainsi, **Dubois** joue au benêt face à **Marton** pour endormir sa méfiance et la duper : sa parole est en complet décalage avec ses vraies pensées.

**DUBOIS** — Madame est bonne et sage ; mais prenez garde, ne trouvez-vous pas que ce petit galant-là fait les yeux doux ?

**MARTON** — Il les fait comme il les a.

**DUBOIS** — Je me trompe fort, si je n'ai pas vu la mine de ce freluquet considérer, je ne sais où, celle de Madame.

**MARTON** — Eh bien, est-ce qu'on te fâche quand on la trouve belle ?

**DUBOIS** — Non. Mais je me figure quelquefois qu'il n'est venu ici que pour la voir de plus près.

**MARTON**, *riant* — Ah ! ah ! quelle idée ! Va, tu n'y entends rien ; tu t'y connais mal.

**DUBOIS**, *riant* — Ah ! ah ! je suis donc bien sot.

**MARTON**, *riant en s'en allant* — Ah ! ah ! l'original avec ses observations !

**DUBOIS**, *seul* — Allez, allez, prenez toujours. J'aurai soin de vous les faire trouver meilleures. Allons faire jouer toutes nos batteries.

Dans la scène 11 de l'acte II, il agit de même avec **Araminte** :

**ARAMINTE** — Viens ici : tu es bien imprudent, **Dubois**, bien indiscret ; moi qui ai si bonne opinion de toi, tu n'as guère d'attention pour ce que je te dis. Je t'avais recommandé de te taire sur le chapitre



de **Dorante** ; tu en sais les conséquences ridicules, et tu me l'avais promis : pour quoi donc avoir prise, sur ce misérable tableau, avec un sot qui fait un vacarme épouvantable, et qui vient ici tenir des discours tous propres à donner des idées que je serais au désespoir qu'on eût ?

**DUBOIS** — Ma foi, Madame, j'ai cru la chose sans conséquence, et je n'ai agi d'ailleurs que par un mouvement de respect et de zèle.

**ARAMINTE**, *d'un air vif* — Eh ! laisse là ton zèle, ce n'est pas là celui que je veux, ni celui qu'il me faut, c'est de ton silence dont j'ai besoin pour me tirer de l'embarras où je suis, et où tu m'as jetée toi-même ; car sans toi je ne saurais pas que cet homme-là m'aime, et je n'aurais que faire d'y regarder de si près.

**DUBOIS** — J'ai bien senti que j'avais tort.

**ARAMINTE** — Passe encore pour la dispute ; mais pourquoi s'écrier : si je disais un mot ? Y a-t-il rien de plus mal à toi ?

**DUBOIS** — C'est encore une suite de ce zèle mal entendu.

**ARAMINTE** — Eh bien ! tais-toi donc, tais-toi ; je voudrais pouvoir te faire oublier ce que tu m'as dit.

### III. Une parole sans pensée ?

A) On ressent ce que l'on dit plus qu'on ne le pense clairement et distinctement

On peut envisager une alternative à l'idée que la parole exprimerait la pensée de manière plus ou moins fidèle. Chez **Verlaine**, la parole poétique énonce plutôt des sentiments, des sensations confuses : le sujet lyrique se pose parfois en pur témoin, comme dans ce poème descriptif tiré des « Ariettes oubliées » :

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Comme des nuées  
Flottent gris les chênes  
Des forêts prochaines  
Parmi les buées.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.

On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Corneille poussive  
Et vous, les loups maigres,  
Par ces bises aigres  
Quoi donc vous arrive ?  
Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

Ici, la parole retranscrit des perceptions simples, sans interprétation marquée du sujet (excepté le mot « interminable » au début du poème) et non des idées.

## B) La parole et la pensée d'autrui

**Socrate** dénonce la « logographie », qui consiste à écrire des discours pour autrui et qui fait référence à une pratique courante dans l'Antiquité grecque. **Lysias** écrit des discours où il essaie de se couler dans la pensée d'autrui. Ses discours ne reflètent pas ses pensées, il n'est qu'un porte-parole, et c'est ce que **Socrate** lui reproche. De plus, si **Lysias** est critiqué pour ses discours sans pensée personnelle, on peut s'interroger sur les discours de **Socrate** lui-même qui en prononce deux sous des identités différentes : il s'encapuchonne lors du premier, se conforme au modèle de Stésichore lors de la palinodie offerte à Éros. Dès lors, il pratique lui aussi une forme de parole où il y a un décalage entre son identité personnelle, la pensée et les identités d'emprunt, les personnages qu'il joue.

Dans la même idée, on retrouve des phénomènes d'usurpation de la parole dans la pièce de **Marivaux**, où **Madame Argante** reprend les mots de **Dorante** pour s'en moquer :

**MADAME ARGANTE**, *vivement* — Il ne s'agit pas de ce que vous en pensez. Gardez votre petite réflexion roturière, et servez-nous, si vous voulez être de nos amis.

**MARTON** — C'est un petit trait de morale qui ne gâte rien à notre affaire.

**MADAME ARGANTE** — Morale subalterne qui me déplaît. (I, 10)

Ensuite, **Monsieur Remy** imite le langage amoureux de son neveu pour s'en gausser :

**MONSIEUR REMY** — Eh bien ! à quoi pense-t-il donc ? Viendrez-vous ?

**DORANTE** — Non, Monsieur, je ne suis pas dans cette disposition-là.

**MONSIEUR REMY** — Hum ! Quoi ? Entendez-vous ce que je vous dis, qu'elle a quinze mille livres de rente ? entendez-vous ?

**DORANTE** — Oui, Monsieur ; mais en eût-elle vingt fois davantage, je ne l'épouserais pas ; nous ne serions heureux ni l'un ni l'autre : j'ai le cœur pris ; j'aime ailleurs.

**MONSIEUR REMY**, *d'un ton railleur, et traînant ses mots* — J'ai le cœur pris : voilà qui est fâcheux ! Ah, ah, le cœur est admirable ! Je n'aurais jamais deviné la beauté des scrupules de ce cœur-là, qui veut qu'on reste intendant de la maison d'autrui pendant qu'on peut l'être de la sienne ! Est-ce là

votre dernier mot, berger fidèle ?

**DORANTE** — Je ne saurais changer de sentiment, Monsieur. (II, 2)

Chez **Verlaine**, la parole poétique peut aussi s'inspirer de celle d'autrui voire de la pensée d'autrui : ainsi, de nombreuses épigraphes de *Romances sans paroles* sont empruntées à des contemporains ou des prédécesseurs de **Verlaine** (Hugo, Favart) voire à des proches comme **Rimbaud**, et la lecture du poème est en quelque sorte informée par l'épigraphe et donc la pensée et la parole d'autrui. Le poète dépersonnalise sa parole parfois, notamment en se citant lui-même de manière cachée ou anonyme comme dans l'épigraphe « De la douceur, de la douceur, de la douceur ». **Verlaine** a également recours à l'anglais dans les titres des poèmes de la fin du recueil, créant une forme de polyphonie : la pensée et la parole d'autrui sont intégrées à la parole poétique.

### C) La parole inspirée

Enfin, la parole peut ne pas refléter les pensées propres à un individu mais devenir le véhicule de l'inspiration divine. Pour **Platon**, l'inspiration est transcendante et la fureur poétique et la fureur amoureuse sont directement liées. **Socrate** se présente volontiers comme inspiré dans ce dialogue :

« l'inspiration pourrait m'abandonner : ce sera, après tout, l'affaire du dieu ».

« ce lieu me paraît avoir quelque chose de divin. De sorte que si, dans la suite de mon discours, j'en viens souvent à être possédé par les Nymphes, ne t'étonne pas ; de fait, les paroles que je viens de proférer ne sont pas loin du ton dithyrambique. »

« J'ai cru entendre une voix qui venait de lui et qui m'interdisait de m'en aller avant d'avoir expié pour une faute contre la divinité. »

On le voit, l'inspiration divine dépersonnalise sa parole qui n'est plus le reflet de sa pensée. La fin du dialogue avec la prière au dieu montre aussi que la parole revient finalement à la nature et à la transcendance.

En revanche, chez **Verlaine**, l'inspiration n'est plus conçue comme une transcendance, elle s'intériorise et ce sont les sentiments personnels qui deviennent l'inspiration dans le cadre de la poétique. En théorie, la parole refléterait non pas la pensée rationnelle mais la psychologie profonde, l'infime, comme on peut le voir à la fin de ce poème :

Et mon cœur, mon cœur trop sensible

Dit à mon âme : Est-il possible,

Est-il possible, – le fût-il, –

Ce fier exil, ce triste exil ?

Mon âme dit à mon cœur : Sais-je

Moi-même, que nous veut ce piège

D'être présents bien qu'exilés

Encore que loin en allés ?

## Dialogue, monologue

### Décrypter le sujet

- Dialogue et monologue s'opposent par le nombre d'interlocuteurs : alors que le dialogue met en scène un partage de la parole entre au moins deux personnes, le monologue représente la parole d'une seule personne.
- Le dialogue a une importance capitale dans deux des œuvres au programme, celles de **Platon** et de **Marivaux**.
- Le monologue se retrouve dans les trois œuvres, mais dans les trois cas, il ne s'adresse pas uniquement à soi-même. En effet, il faut tenir compte de la double énonciation caractéristique du théâtre dans la pièce de **Marivaux** : lorsqu'un personnage monologue, il s'adresse toujours indirectement au public, qui entend les apartés et les soliloques. De même, le recueil de **Verlaine** est lu, le monologue n'est jamais pur.
- On peut se demander si dans l'œuvre de **Platon**, il y a un véritable dialogue ; en effet, il y a bien techniquement un dialogue entre les deux amis, mais **Phèdre** est souvent réduit à un faire-valoir de **Socrate** et lui donne la réplique pour que la réflexion avance. Cependant, la dialectique socratique (dialectique est de la même famille que dialogue ou dialogisme) repose essentiellement sur le dialogue, sur la progressive prise de conscience de son erreur et de son ignorance par **Phèdre**. Dans ce sens, le dialogue est indispensable.
- On peut s'interroger sur les frontières entre les deux formes et montrer qu'un dialogue peut tourner au monologue et qu'inversement, le monologue peut aboutir indirectement à un dialogue.
- On peut également s'interroger sur les valeurs opposées du

dialogue et du monologue : si le monologue est considéré comme le lieu traditionnel de l'exploration psychologique et de la mise en scène de l'intériorité du personnage, il devrait être lié à la sincérité, à la vérité, tandis que le dialogue est plutôt le lieu de l'affrontement des mots et des idées et donc de la manipulation et de la ruse. Cependant, l'opposition entre sincérité et manipulation n'est pas aussi simple et doit être nuancée : la vérité peut émerger dans le dialogue et on peut se mentir à soi-même consciemment ou inconsciemment lorsque l'on se parle.

## I. Le dialogue et le monologue sont des formes opposées

### A) Le dialogue comme lieu du débat et de la manipulation

Le dialogue est un lieu de débat et de manipulation, conformément aux usages antiques. Dans *Phèdre*, **Socrate** ne cesse de manipuler son interlocuteur, lui pose des questions, rebondit sur ses réponses et avance vers la révélation de l'erreur. Le dialogue entre les deux amis s'ouvre à d'autres personnages de manière indirecte, car **Socrate** entend aussi le texte de **Lysias** lu par **Phèdre**, et le fait d'endosser différents masques (discours voilé, discours tenu au nom de Stésichore) multiplie les personnages : s'il y a uniquement deux personnages, il y a plus de deux voix.

Dans *Les Fausses confidences*, **Dubois** ne cesse de manipuler les personnages féminins, **Araminte** et **Marton**, grâce au dialogue : il prend toujours une position de subalterne, joue les niais afin de mieux persuader ses interlocutrices. Ainsi, dans la deuxième grande scène de fausse confidence, **Dubois** joue avec **Araminte**, attise sa curiosité par le dialogue et prétend partir lorsqu'elle a le plus envie de l'entendre :

**ARAMINTE**, *négligemment* — Il t'a donc tout conté ?

**DUBOIS** — Oui, il n'y a qu'un moment, dans le jardin où il a voulu presque se jeter à mes genoux pour me conjurer de lui garder le secret sur sa passion, et d'oublier l'emportement qu'il eut avec moi quand je le quittai. Je lui ai dit que je me tairais, mais que je ne prétendais pas rester dans la maison avec lui, et qu'il fallait qu'il sortît ; ce qui l'a jeté dans des gémissements, dans des pleurs, dans le plus triste état du monde.

**ARAMINTE** — Eh ! tant pis ; ne le tourmente point ; tu vois bien que j'ai raison de dire qu'il faut aller doucement avec cet esprit-là, tu le vois bien. J'aurais beaucoup de ce mariage avec **Marton** ; je croyais qu'il m'oublierait, et point du tout, il n'est question de rien.

**DUBOIS**, *comme s'en allant* — Pure fable ! Madame a-t-elle encore quelque chose à me dire ?

**ARAMINTE** — Attends : comment faire ? Si lorsqu'il me parle il me mettait en droit de me plaindre de lui ; mais il ne lui échappe rien ; je ne sais de son amour que ce que tu m'en dis ; et je ne suis pas assez fondée pour le renvoyer ; il est vrai qu'il me fâcherait s'il parlait ; mais il serait à propos qu'il me fâchât.

**DUBOIS** — Vraiment oui ; Monsieur **Dorante** n'est point digne de Madame. S'il était dans une plus grande fortune, comme il n'y a rien à dire à ce qu'il est né ce serait une autre affaire, mais il n'est riche qu'en mérite, et ce n'est pas assez.

**ARAMINTE**, *d'un ton comme triste* — Vraiment non, voilà les usages ; je ne sais pas comment je le traiterai ; je n'en sais rien, je verrai.

**DUBOIS**. — Eh bien ! Madame a un si beau prétexte... Ce portrait que **Marton** a cru être le sien à ce qu'elle m'a dit...

**ARAMINTE** — Eh ! non, je ne saurais l'en accuser ; c'est le Comte qui l'a fait faire.

**DUBOIS** — Point du tout, c'est de **Dorante**, je le sais de lui-même, et il y travaillait encore il n'y a que deux mois, lorsque je le quittai.

**ARAMINTE** — Va-t'en ; il y a longtemps que je te parle. Si on me demande ce que tu m'as appris de lui, je dirai ce dont nous sommes convenus. Le voici, j'ai envie de lui tendre un piège.

**DUBOIS** — Oui, Madame, il se déclarera peut-être, et tout de suite je lui dirais : Sortez.

**ARAMINTE** \_\_ Laisse-nous.

**Dubois** fait semblant de desservir **Dorante** et sert en réalité ses intérêts en dictant à **Araminte** sa conduite, qui minaude et feint un désintérêt qui se transforme en véritable inquiétude. Le dialogue est donc le lieu de l'inversion des rapports de force : le serviteur **Dubois** devient le maître face à **Araminte**. C'est à travers le dialogue que l'on voit les rapports de force s'inverser.

## B) Le monologue comme lieu de la sincérité et de l'exploration psychologique

Dans la pièce de **Marivaux**, il n'y a aucun moment de monologue au sens théâtral classique : en effet, les personnages ne sont jamais seuls sur scène, ils sont toujours en présence d'autrui, ce qui les empêche de s'exprimer de la manière la plus sincère qui soit. C'est à travers des apartés qu'ils peuvent se parler à eux-mêmes, et la seule scène où il n'y a qu'un personnage parlant est la scène 14 de l'acte II, où **Marton** avoue à **Araminte** en présence de son intendant que **Dorante** lui a été promis. La scène montre un usage direct et franc du langage, sans dissimulation. De plus, on a vu précédemment **Marton** au comble du trouble et de l'émotion dans la scène 9 de l'acte II, juste après la découverte du portrait :

**MARTON** — Ma foi, Madame, toute autre que moi s'y serait trompée. **Monsieur Remy** me dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; **Dorante** est présent, et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; l'oncle s'en prend à moi, me dit que j'en suis cause. Ensuite vient un homme qui apporte ce portrait, qui vient chercher ici celui à qui il appartient ; je l'interroge : à tout ce qu'il répond, je reconnais **Dorante**. C'est un petit portrait de femme, **Dorante** m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi. Je conclus donc que c'est moi qu'il a fait peindre. Ai-je eu tort ? J'ai pourtant mal conclu. J'y renonce ; tant d'honneur ne m'appartient point. Je crois voir toute l'étendue de ma méprise, et je me tais.

Cette tirade, qui n'est pas un monologue au sens théâtral, montre un langage troublé et vrai, directement issu de l'émotion, loin des manipulations habituelles de la pièce.

## II. Entre le dialogue et le monologue,

## les frontières sont brouillées

### A) Le dialogue peut tourner au monologue

Dans le dialogue platonicien, **Socrate** est le maître de la parole : c'est lui qui mène la discussion, qui manipule **Phèdre**, l'amène exactement où il veut. S'il y a bien un dialogue au sens technique, la parole n'est pas répartie équitablement : **Phèdre** est souvent réduit à un rôle de faire-valoir de **Socrate**, et il n'est souvent là que pour admirer la beauté et la justesse des paroles du « divin **Socrate** » et pour lui donner la réplique. Le dialogue n'est donc pas un vrai dialogue, mais s'apparente à une vaste tirade de **Socrate** ponctuée d'interventions de **Phèdre**. Naturellement, le dialogue reste indispensable au sens philosophique, car il est l'instrument de la méthode dialectique.

### B) Le monologue peut déboucher sur un dialogue intérieur sans réponse

Dans *Romances sans paroles*, de nombreux poèmes se présentent comme des tentatives de dialogue, le poète s'adressant à un « tu » ou à un « vous » dont l'identité n'est pas précisée. Ainsi, les « Ariettes oubliées » postulent souvent un interlocuteur fictif, notamment en fin de poème :

Cette âme qui se lamente  
En cette plainte dormante  
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?  
La mienne, dis, et la tienne,  
Dont s'exhale l'humble antienne  
Par ce tiède soir, tout bas ?

On ne sait pas vraiment à qui le « je » lyrique pourrait s'adresser, on ne sait pas si le « je » et le « tu » sont des hommes ou des femmes, et ce dès le départ :

Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :  
De cette façon nous serons bien heureuses  
Et si notre vie a des instants moroses  
Du moins nous serons, n'est-ce pas ? deux pleureuses.  
Ô que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes,  
À nos vœux confus la douceur puérile  
De cheminer loin des femmes et des hommes,  
Dans le frais oubli de ce qui nous exile !  
Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles  
Éprises de rien et de tout étonnées

De plus, de nombreux poèmes se présentent aussi comme un dialogue intérieur sans réponse comme « Charleroi » qui multiplie les questions, créant un mystère dans le paysage décrit.

On peut également considérer que la poésie de **Verlaine** a une dimension dialogique dans le sens où les poèmes sont précédés d'épigraphes, qui mettent en dialogue le poème et un auteur ancien (Favart) ou

contemporain (**Hugo, Rimbaud**), ce qui enrichit le sens. **Verlaine** va même insérer dans ses poèmes des citations cachées, des renvois à ses propres œuvres, masqués par la mention d'anonyme, comme l'épigraphe « De la douceur, de la douceur, de la douceur ». Le poème, même lorsqu'il a une forme de monologue, devient un dialogue intertextuel ou intratextuel.

### III. Les valeurs symboliques du dialogue et du monologue ne sont pas fixes

#### A) Le dialogue comme lieu de la vérité

Il arrive parfois que le dialogue soit le lieu d'une communication non troublée, sincère et directe entre les personnages. Ainsi, dans la scène 12 de l'acte III de la pièce de **Marivaux**, **Araminte** avoue son amour à **Dorante**, qui lui révèle à son tour les manipulations de **Dubois**. **Araminte** décide de pardonner à **Dorante**, touchée par cette preuve de sincérité. La sincérité est ici pour le moins paradoxale car elle naît de l'aveu des mensonges qui troublent la communication depuis le début de la pièce. Toujours est-il que l'émotion des personnages semble la garantie de l'authenticité du dialogue (à moins que **Dorante** ne joue encore le rôle de l'amoureux timide et souffrant) :

**DORANTE** — Ah ! Madame, je vais être éloigné de vous. Vous serez assez vengée. N'ajoutez rien à ma douleur.

**ARAMINTE** — Vous donner mon portrait ! songez-vous que ce serait avouer que je vous aime ?

**DORANTE** — Que vous m'aimez, Madame ! Quelle idée ! qui pourrait se l'imaginer ?

**ARAMINTE**, *d'un ton vif et naïf* — Et voilà pourtant ce qui m'arrive.

**DORANTE**, *se jetant à ses genoux* — Je me meurs !

**ARAMINTE** — Je ne sais plus où je suis. Modérez votre joie : levez-vous, Dorante.

**DORANTE** *se lève, et dit tendrement* — Je ne la mérite pas. Cette joie me transporte. Je ne la mérite pas, Madame. Vous allez me l'ôter, mais n'importe, il faut que vous soyez instruite.

**ARAMINTE**, *étonnée* — Comment ! que voulez-vous dire ?

**DORANTE** — Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore.

**ARAMINTE**, *le regardant quelque temps sans parler* — Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi.

**DORANTE** — Quoi ! la charmante Araminte daigne me justifier !



**ARAMINTE** — Voici le Comte avec ma mère, ne dites mot, et laissez-moi parler.

De même, chez **Platon**, le dialogue est bien le lieu où peut éclore la vérité : en effet, pour **Socrate**, c'est le travail de la dialectique et du dialogue qui aboutit à la maïeutique et à la réminiscence, source de la connaissance du vrai :

« C'est quand, usant de la dialectique et prenant l'âme qui est faite pour cela, on y plante et on y sème des discours qui transmettent la science, des discours qui peuvent se tirer d'affaire tout seuls et tirer d'affaire celui qui les a plantés, des discours qui deviendront d'autres discours qui, poussant en d'autres naturels, seront en mesure de toujours assurer à cette semence l'immortalité, et de donner à celui qui en est le dépositaire le plus haut degré de bonheur que puisse atteindre un homme.

[...]

**Phèdre** : Ce que tu dis là est encore beaucoup plus beau.

[...]

**Socrate** : Tant qu'on ne connaîtra pas la vérité sur chacune des choses dont on écrit ou dont on parle, tant qu'on ne sera pas capable de définir chaque chose en elle-même, et qu'on ne pourra pas, après l'avoir définie, la diviser en espèces jusqu'à l'indivisible ; tant qu'on ne saura point également pénétrer la nature de l'âme, reconnaître la forme de discours qui correspond à chaque naturel, disposer et ordonner ces discours de façon à offrir à une âme complexe des discours pleins de complexité et en totale harmonie avec elle, à une âme simple des discours simples : jamais on ne sera capable avant ce temps de manier l'art de la parole, autant que le comporte la nature du discours, ni pour enseigner, ni pour persuader, **comme tout notre débat vient précédemment de nous le révéler.** »

## B) Le monologue, l'affrontement et la manipulation de soi

Enfin, le monologue, lieu traditionnel de l'épanchement et de la parole subjective et intime, peut se transformer en un espace d'affrontement ou de manipulation consciente ou inconsciente. Ainsi, **Verlaine** reprend le thème ancien de la psychomachie, où le cœur et l'âme dialoguent :

Ô triste, triste était mon âme  
À cause, à cause d'une femme  
Je ne me suis pas consolé  
Bien que mon cœur s'en soit allé,  
Bien que mon cœur, bien que mon âme  
Eussent fui loin de cette femme.  
Je ne me suis pas consolé,  
Bien que mon cœur s'en soit allé.  
Et mon cœur, mon cœur trop sensible  
Dit à mon âme : Est-il possible,  
Est-il possible, – le fût-il, –  
Ce fier exil, ce triste exil ?  
Mon âme dit à mon cœur : Sais-je

Moi-même, que nous veut ce piège

D'être présents bien qu'exilés

Encore que loin en allés ?

Cette opposition entre les deux instances n'aboutit pas à une vérité mais à une dernière question, bien mystérieuse. Dans « Child wife », le monologue adressé à **Mathilde** est une critique acerbe et révèle un affrontement par l'intermédiaire de la parole poétique.

En outre, « Birds in the night » est un monologue adressé à la femme de **Verlaine**, **Mathilde**, où le poète fait un examen de conscience et semble accuser sa femme d'avoir provoqué l'échec de son mariage. N'est-ce pas ici une forme de mauvaise foi, le poète niant ses responsabilités ?

## Faut-il éviter le détour ?

## Décrypter le sujet

- *A priori*, la réponse attendue à cette question semble évidente : on préférera toujours la parole directe, franche, rapide, plus efficace, à la parole indirecte, sinueuse, qui use de détours pour parvenir à ses fins. Cependant, il faut s'interroger sur le sens du mot « détour ».
- S'agit-il uniquement d'un détour de la parole, d'une forme de digression à l'intérieur du discours ? On peut aussi comprendre le détour comme une stratégie, l'utilisation de la parole pouvant être un détour lorsqu'on attend des actes. Le détour peut également se comprendre comme une forme de détournement, de transformation et de déformation d'une parole.
- Le verbe « falloir » doit également être interrogé : exprime-t-il une obligation morale, un devoir ou une préférence pragmatique ?
- Le détour n'est pas forcément un défaut de la parole, une perte de temps. Il peut être l'instrument d'une réflexion, d'un approfondissement, voire le moment d'une prise de conscience : c'est par le détour que la parole socratique se met en place et que la maïeutique procède.
- Le détour peut être une voie d'accès à la vérité, un passage obligé pour parvenir à ses fins : dans ce sens, il n'est pas un ornement inutile dont on pourrait se passer, mais une phase du discours.
- Enfin, on peut se demander si le détour n'est pas nécessaire pour exprimer un élément complexe qui ne serait pas accessible par le langage direct.

**I. Il faut privilégier le langage direct et éviter les détours pour que la communication soit vraie et efficace**

## A) Le détour comme ruse

Traditionnellement, les détours dans une conversation sont considérés comme des ruses permettant à celui qui parle de tromper son auditeur, de détourner son attention. On parle souvent des « tours et détours » de certains orateurs, voire de certains politiciens. Dans le dialogue de **Platon**, les orateurs qui parlent au peuple sont fortement critiqués et **Socrate** est assez soupçonneux à leur égard :

« **Phèdre** : Ceux qui, dans les cités, ont le plus de pouvoir et qu'on traite avec le plus de solennité rougissent d'écrire des discours et de laisser derrière eux des écrits de leur main, par crainte du jugement de la postérité et par peur d'être appelés "sophistes". »

« Détour délicieux, **Phèdre**, tu ne t'en aperçois pas. Et outre ce détour, tu ne vois pas que les hommes politiques qui se poussent le plus du col sont particulièrement désireux d'écrire des discours et de laisser derrière eux des écrits. En tout cas chaque fois qu'ils écrivent un discours, ils ont, pour ceux qui les approuvent, une telle tendresse qu'ils inscrivent en tête de chacun de leurs textes le nom de ceux qui leur accordent leur approbation. »

On le voit, le refus de laisser des écrits est en fait une posture des politiciens et des orateurs qui souhaitent le contraire. Le détour constitué par cette modestie hypocrite est là pour duper les naïfs comme **Phèdre** et doit être déjoué par le sage.

## B) Le détour est une perte de temps : il faut parler directement

En outre, le détour semble être un vice dans la bouche même des orateurs, d'après **Socrate** :

« Ils prétendent donc qu'il ne faut ni prendre un air si solennel, ni faire monter si haut par de si longs détours. Car il est absolument certain, comme nous l'avons dit au début de notre entretien, qu'on devrait n'avoir aucun besoin de connaître la vérité sur la justice et sur la bonté des choses ou même des hommes, tels que les a faits la nature ou l'éducation, quand on veut devenir un orateur convenable. [...] quand on parle, c'est bien le vraisemblable qu'il faut poursuivre en disant au vrai tous les « au revoir » du monde. En effet, c'est le vraisemblable qui, se retrouvant d'un bout à l'autre du discours, constitue l'art oratoire dans sa totalité. »

**Socrate** se moque ici du point de vue des orateurs qui ne cherchent pas la vérité avant de parler : pour eux, le vraisemblable suffit, car il permet de parler rapidement, sans connaître l'objet. La recherche de la vérité semble pour eux un détour inutile, savant, qui nuit à l'échange.

Chez **Marivaux**, certaines conversations jugées inopportunes ou inutiles sont qualifiées de détour : ainsi, dans la première scène de la pièce, lorsqu'**Arlequin** propose à **Dorante** de converser avec lui, l'intendant lui répond de ne pas se détourner :

**ARLEQUIN**, *introduisant Dorante* — Ayez la bonté, Monsieur, de vous asseoir un moment dans cette salle ; Mademoiselle **Marton** est chez Madame et ne tardera pas à descendre.

**DORANTE** — Je vous suis obligé.

**ARLEQUIN** — Si vous voulez, je vous tiendrai compagnie, de peur que l'ennui ne vous prenne ; nous discourrons en attendant.

**DORANTE** — Je vous remercie ; ce n'est pas la peine, ne vous détournez point.

**ARLEQUIN** — Voyez, Monsieur, n'en faites pas de façon : nous avons ordre de Madame d'être

honnête, et vous êtes témoin que je le suis.

**DORANTE** — Non, vous dis-je, je serai bien aise d’être un moment seul.

**ARLEQUIN** — Excusez, Monsieur, et restez à votre fantaisie.

**Verlaine**, quant à lui, semble dans certains poèmes vouloir s’approcher d’une forme de communication directe, pure, sans détour, franche, notamment lorsqu’il écrit à sa femme : ainsi, « Child wife », adressé directement à elle, se présente comme un poème satirique qui vise à critiquer directement sa femme qui n’a pas pu le comprendre. La multiplication des formules orales, les effets de présence, tendent à inscrire ce poème dans une forme d’immédiateté communicationnelle.

## II. Une stratégie du détour ? Le détour peut être utilisé de manière pragmatique

### A) Une stratégie du détour

Le détour n’est pas seulement à considérer comme un vice de la parole ou de la conversation, un défaut qu’il serait préférable d’éviter pour que la communication soit claire et directe. Au contraire, dans certaines circonstances, il semble nécessaire comme le montre la pièce de **Marivaux**. Dans cette œuvre, tout repose sur le détour, et ce dès le titre : la confidence est un secret que l’on transmet à autrui, en lui demandant de rester discret, c’est-à-dire une forme de communication franche et sincère où il n’y a pas de détour entre les deux personnes, la confidence devient une forme laïque de l’aveu ou de la confession, et elle implique naturellement la confiance (confiance et confidence ont la même étymologie). Or, si les confidences sont fausses, cela signifie que le message transmis dans l’intimité est tout sauf sincère, qu’il n’est qu’un artifice pour agir sur autrui, un détour stratégique.

**Dubois** met en place une stratégie pour faire naître l’amour chez **Araminte** en flattant son amour-propre. La grande scène 14 de l’acte I, où se tient la première confidence, est capitale et tend le piège : **Dubois** emprunte le détour du récit romanesque pour séduire **Araminte** :

**DUBOIS** — Il vous adore ; il y a six mois qu’il n’en vit point, qu’il donnerait sa vie pour avoir le plaisir de vous contempler un instant. Vous avez dû voir qu’il a l’air enchanté quand il vous parle.

**ARAMINTE** — Il y a bien en effet quelque petite chose qui m’a paru extraordinaire. Eh ! juste ciel ! le pauvre garçon, de quoi s’avise-t-il ?

**DUBOIS** — Vous ne croiriez pas jusqu’où va sa démente ; elle le ruine, elle lui coupe la gorge. Il est bien fait, d’une figure passable, bien élevé et de bonne famille ; mais il n’est pas riche ; et vous saurez qu’il n’a tenu qu’à lui d’épouser des femmes qui l’étaient, et de fort aimables ma foi, qui offraient de lui faire sa fortune et qui auraient mérité qu’on leur fit à elles-mêmes : il y en a une qui n’en saurait revenir, et qui le poursuit encore tous les jours ; je le sais, car je l’ai rencontrée.

**ARAMINTE**, *avec négligence* — Actuellement ?

**DUBOIS** — Oui, Madame, actuellement, une grande brune très piquante, et qu’il fuit. Il n’y a pas moyen ; Monsieur refuse tout. Je les tromperais, me disait-il je ne puis les aimer, mon cœur est parti. Ce qu’il disait quelquefois la larme à l’œil ; car il sent bien son tort.

**ARAMINTE** — Cela est fâcheux ; mais où m’a-t-il vue, avant que de venir chez moi, Dubois ?

**DUBOIS** — Hélas ! Madame, ce fut un jour que vous sortîtes de l’Opéra, qu’il perdit la raison ;

c'était un vendredi, je m'en ressouviens ; oui, un vendredi ; il vous vit descendre l'escalier, à ce qu'il me raconta, et vous suivit jusqu'à votre carrosse ; il avait demandé votre nom, et je le trouvai qui était comme extasié, il ne remuait plus.

**ARAMINTE** — Quelle aventure !

**DUBOIS** — J'eus beau lui crier : Monsieur ! Point de nouvelles, il n'y avait personne au logis. À la fin, pourtant, il revint à lui avec un air égaré ; je le jetai dans une voiture, et nous retournâmes à la maison. J'espérais que cela se passerait, car je l'aimais : c'est le meilleur maître ! Point du tout, il n'y avait plus de ressource : ce bon sens, cet esprit jovial cette humeur charmante, vous aviez tout expédié ; et dès le lendemain nous ne fîmes plus tous deux, lui, que rêver à vous, que vous aimer ; moi d'espier depuis le matin jusqu'au soir où vous alliez.

**ARAMINTE** — Tu m'étonnes à un point ! ...

**DUBOIS** — Je me fis même ami d'un de vos gens qui n'y est plus, un garçon fort exact, et qui m'instruisait, et à qui je payais bouteille. C'est à la Comédie qu'on va, me disait-il ; et je courais faire mon rapport, sur lequel, dès quatre heures, mon homme était à la porte. C'est chez Madame celle-ci, c'est chez Madame celle-là ; et sur cet avis, nous allions toute la soirée habiter la rue, ne vous déplaie, pour voir Madame entrer et sortir, lui dans un fiacre, et moi derrière, tous deux morfondus et gelés ; car c'était dans l'hiver ; lui, ne s'en souciant guère ; moi, jurant par-ci par-là pour me soulager. (I, 14)

En effet, **Dorante** y est peint comme un amant exemplaire, digne de ceux que l'on trouve dans les romans (**Dorante** est de bonne famille comme souvent dans les romans sentimentaux du début du siècle, la rencontre à l'opéra est un topos du roman de l'époque), et ce détour par l'imaginaire romanesque exagéré, référence indispensable à la culture mondaine des salons du XVIIIe siècle, flatte l'amour-propre d'**Araminte** qui reconnaît à moitié les codes romanesques et s'en étonne : « Quelle aventure ! ».

De plus, **Dubois** et **Dorante** préparent cette grande scène par un jeu à la fin de la scène 13 et au début de la scène 14 : ils font semblant de se reconnaître et de se détourner :

**DUBOIS** — Madame la Marquise se porte mieux, Madame (*il feint de voir Dorante avec surprise*), et vous est fort obligée... fort obligée de votre attention. (*Dorante feint de détourner la tête, pour se cacher de Dubois.*)

**ARAMINTE** — Voilà qui est bien.

**DUBOIS**, *regardant toujours Dorante* — Madame, on m'a chargé aussi de vous dire un mot qui presse.

**ARAMINTE** — De quoi s'agit-il ?

**DUBOIS** — Il m'est recommandé de ne vous parler qu'en particulier.

**ARAMINTE**, à **Dorante** — Je n'ai point achevé ce que je voulais vous dire ; laissez-moi, je vous prie, un moment, et revenez. (I, 13)

**DUBOIS** — Si je le connais, Madame ! si je le connais ! Ah vraiment oui ; et il me connaît bien aussi. N'avez-vous pas vu comme il se **détournait** de peur que je ne le visse.

**ARAMINTE** — Il est vrai ; et tu me surprends à mon tour. Serait-il capable de quelque mauvaise action, que tu saches ? Est-ce que ce n'est pas un honnête homme ? (I, 14)

Le détour semble donc être un élément essentiel dans la stratégie de **Dubois** : il faut passer par le détour des fausses confidences et de la machination pour parvenir à susciter l'amour chez **Araminte**. En outre, **Dubois** met en place une véritable stratégie de détournement, en utilisant des personnages comme des pions, notamment lors de l'épisode du portrait et dans celui de la lettre. Dans l'épisode du portrait, **Marton** croit être aimée de **Dorante** et va attirer l'attention d'**Araminte** et des autres personnages sur le portrait, ce qui va susciter une forme de jalousie chez **Araminte** qui décide de mettre **Dorante** à l'épreuve en lui faisant croire qu'elle va épouser le comte : elle parvient ainsi à arracher à **Dorante** un aveu, mais elle n'est que l'instrument de **Dubois**. Ses sentiments sont manipulés et la jalousie n'a pour but que de renforcer son amour. De même, dans l'épisode de la lettre finale, qui prolonge celui du portrait, la lettre est confiée à **Arlequin**, mais **Dubois** sait qu'elle va être interceptée par **Marton** et rendue publique : la lettre faussement privée (là encore une fausse confidence) est détournée de sa fonction traditionnelle car elle n'a d'intérêt que si elle est divulguée, devenant ainsi une preuve de l'amour de **Dorante**. La communication privée et directe est donc sciemment détournée par **Dubois** qui détourne également les codes amoureux (lettre à un confident, portrait de la bien-aimée).

Le détournement des paroles d'autrui prend également une importance stratégique capitale chez **Platon**. Ainsi, **Socrate** commence par louer le discours de **Lysias** en émettant quelques réserves non comprises par **Phèdre** :

« Son style est clair, précis, chacune de ses expressions est bien tournée. [...] il a dit les mêmes choses deux ou trois fois comme s'il n'était pas bien à son aise pour dire beaucoup de choses sur le même sujet ; peut-être même qu'un sujet de ce genre ne l'intéressait pas ? Dès lors, il me faisait l'effet d'un jeune homme qui donne une démonstration de son talent, en disant les mêmes choses comme ceci puis comme cela, mais chaque fois à la perfection. »

**Phèdre** : « Ce que tu dis là **Socrate** n'a aucun sens. Voilà justement la principale qualité de ce discours car de tous les éléments du sujet qui méritaient d'être traités, il n'en a omis aucun. J'en conclus que, comparé à ce qu'il a dit, on ne pourra jamais tenir un autre discours plus plein et de plus grande valeur. »

Afin de contrer l'appréciation de **Phèdre**, **Socrate** propose une nouvelle version améliorée du discours sur l'amour, en se voilant :

« Je vais parler la tête encapuchonnée, pour arriver au plus vite au terme de mon discours et pour éviter qu'en te regardant, je ne perde, de honte, contenance. »

C'est par le détour de son discours voilé qu'il parvient à critiquer le discours de **Lysias** dans un deuxième temps :

« Cet homme-là, en tout cas, semble bien loin de faire ce à quoi nous nous attendons ; il ne part pas du début, mais de la fin. Il entreprend la traversée du discours en nageant sur le dos, à reculons ; et il commence par ce que l'amoureux, quand il en aurait déjà fini, dirait au garçon qu'il aime. Ai-je parlé pour ne rien dire, **Phèdre**, mon cher cœur ? »

« Ne semble-t-il pas avoir jeté pêle-mêle les éléments du discours ? »

Ce détour permet de donner du temps à la réflexion de **Phèdre** qui abandonne son enthousiasme premier pour le discours de **Lysias** et en vient ensuite à comprendre ses défauts.

### III. Le détour comme instrument nécessaire pour parvenir à la vérité

## A) Le détour dans le dialogue pour favoriser la maïeutique et parvenir à la vérité

Le détour n'est pas seulement un instrument stratégique utilisé pour manipuler l'interlocuteur. Il est un élément essentiel pour parvenir à la connaissance de la vérité selon **Platon** : ainsi, **Socrate** explique à son jeune ami que « pour atteindre un objectif élevé, beaucoup de détours sont nécessaires, contrairement à ce que tu crois [...] pour peu qu'on accepte ces détours, on obtiendra de merveilleux résultats ».

Il lui explique sa méthode dialectique des divisions et des rassemblements pour parvenir à définir les concepts :

« Pour moi, c'est clair. Tout le reste en fait n'a été qu'un jeu, mais, parmi les choses qu'un heureux hasard m'a fait exprimer, il y a deux procédés, dont il ne serait pas sans intérêt que l'art nous permette d'acquérir la puissance. [Le premier] : vers une forme unique, mener, grâce à une vue d'ensemble, les éléments disséminés de tous côtés, pour arriver, par la définition de chaque élément, à faire voir clairement quel est celui sur lequel on veut, dans chaque cas, faire porter l'enseignement. [Le second] consiste à pouvoir, à l'inverse, découper par espèces suivant les articulations naturelles, en tâchant de ne casser aucune partie, comme le ferait un mauvais boucher sacrificateur. [...] voilà de quoi, pour ma part, je suis amoureux : des divisions et des rassemblements qui me permettent de parler et de penser. »

Cette méthode est nécessaire pour parvenir à la vérité mais elle diffère le discours. Elle a besoin cependant du dialogue, de la parole pour se mettre en place. La maïeutique platonicienne ignore est de l'amener à découvrir, quasi par lui-même, la vérité, en l'aidant par le détour de questions.

Le détour par la parole devient essentiel et la digression socratique n'est qu'un moyen pour parvenir à la division, au rassemblement et donc à la vérité.

## B) Le détour comme outil poétique

Enfin, le détour, instrument de connaissance dans le cadre du dialogue socratique, s'avère également indispensable en poésie : chez **Platon**, la découverte de la vérité sur l'amour passe par le discours inspiré, par la palinodie offerte à Éros par **Socrate**, qui parle comme le poète Stésichore : le détour par l'inspiration est donc capital. De même, chez **Verlaine**, l'expression poétique passe par de nombreux détours, des imprécisions tout à fait voulues, afin d'exprimer les « nuances », chères au poète :

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.  
C'est des beaux yeux derrière des voiles  
C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est par un ciel d'automne attiédi  
Le bleu fouillis des claires étoiles !  
Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance !  
Oh ! la nuance seule fiancée



Le rêve au rêve et la flûte au cor !

(« Art poétique »)

Ainsi, dans le premier poème de « Bruxelles », l'expression mélancolique intervient en fin de texte et est rendue possible par l'évocation des paysages belges : le détour par le descriptif permet de faire penser au cœur.

La fuite est verdâtre et rose  
Des collines et des rampes  
Dans un demi-jour de lampes  
Qui vient brouiller toute chose.  
L'or, sur les humbles abîmes  
Tout doucement s'ensanglante.  
Des petits arbres sans cimes  
Où quelque oiseau faible chante.  
Triste à peine tant s'effacent  
Ces apparences d'automne,  
Toutes mes langueurs rêvassent,  
Que berce l'air monotone.

Ce détour se retrouve également dans « Il pleure dans mon cœur » : le poème commence par la comparaison entre les pleurs et la pluie qui fonde le va-et-vient constant entre l'extériorité et l'intériorité, renforcé par les répétitions multiples et les refrains. Dans ce poème, on ne sait pas si c'est par le détour de l'évocation de la pluie que la mélancolie émerge, tant les deux éléments sont indissociablement liés et fondus.

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville ;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur ?  
Ô bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits !  
Pour un cœur qui s'ennuie  
Ô le chant de la pluie !  
Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure  
Quoi ! nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.  
C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine

Mon cœur a tant de peine !

Ainsi, le détour parviendrait en quelque sorte à se fondre parfaitement dans la parole, allant jusqu'à disparaître comme digression ou comme écart, ce qui constitue sa plus superbe réussite.

« Les langues sont faites  
pour être parlées, l'écriture  
ne sert que de supplément  
à la parole. »

Jean-Jacques Rousseau

### Décrypter le sujet

- Cette citation très connue est tirée de l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau (1712-1778), ouvrage posthume où le philosophe explique que le langage est né de nos passions et non de nos besoins. Le langage est lié de manière irrémédiable au chant, à la musique, à l'émotion d'après cet auteur et l'écriture ne vient qu'en second, n'ayant qu'une fonction utilitaire de stabilisation en vue de la vie sociale.
- Cette citation a par ailleurs été commentée par le philosophe contemporain Jacques Derrida, qui y a vu une preuve du « logocentrisme » (préférence de la parole à l'écrit) qui marque la culture occidentale depuis **Platon**. Cet extrait de l'*Essai* montre bien ce « logocentrisme » :

« L'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altère ; elle n'en change pas les mots, mais le génie ; elle substitue l'exactitude à l'expression. L'on rend ses sentiments quand on parle, et ses idées quand on écrit. En écrivant, on est forcé de prendre tous les mots dans l'acception commune ; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît ; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force ; et il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde longtemps la vivacité de celle qui n'est que parlée. On écrit les voix et non pas les sons : or, dans une langue accentuée, ce sont les sons, les accents, les inflexions de toute espèce, qui font la plus grande énergie du langage, et rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au

lieu où elle est. Les moyens qu'on prend pour suppléer à celui-là étendent, allongent la langue écrite, et, passant des livres dans le discours, énervent la parole même. En disant tout comme on l'écrirait, on ne fait plus que lire en parlant. »

- On perd quelque chose dans le passage de l'oral à l'écrit, la rationalisation affadissant la force et la spontanéité du propos.
- La tournure déceptive « ne... que » est à interroger : peut-on vraiment dire que l'écriture n'est que le supplément de la parole, surtout dans nos cultures marquées essentiellement par l'écrit ?
- Que signifie « supplément » ? N'est-ce qu'un élément ajouté, non indispensable ? un produit de substitution qui viendrait épauler la parole ? L'écriture n'apporte-t-elle que des éléments pratiques à la parole ?

## I. Les paroles valent mieux que l'écriture

A) Les langues sont faites pour la communication :  
la parole est première

Les langues sont faites pour être parlées, c'est-à-dire pour la communication transparente d'après Rousseau. En effet, les personnages de **Platon** ont envie de discuter, comme le dit **Socrate** désigné comme « cet homme pour qui la passion d'écouter les discours est une maladie » :

« J'ai une telle envie de t'écouter que, même si ta promenade te mène à pied jusqu'à Mégare [...], je ne te lâcherai pas. »

De plus, les paroles sont préférées à l'écrit dans le dialogue, car **Socrate** demande à **Phèdre** de lire le discours de **Lysias** au début de l'œuvre, afin de lui redonner sa dimension orale :

**Phèdre** : « Je n'ai pas appris le discours mot à mot mais je vais, en m'en tenant au sens général, t'exposer point par point dans l'ordre à peu près tout ce qu'a dit **Lysias**. »

**Socrate** : « Puisque **Lysias** est ici présent, je ne tiens nullement à te donner l'occasion d'un exercice. »

L'écrit a besoin d'être lu à haute voix pour avoir quelque force et **Socrate** loue **Phèdre** qui vient de lire : « pendant que tu lisais, tu semblais illuminé par ce discours. »

De même, chez **Marivaux**, les personnages parlent avec grand plaisir, et ce dès le début de la pièce, car **Arlequin** insiste pour parler à **Dorante** pour le « désennuyer ».

## B) L'écriture comme supplément, comme ajout

Inversement, l'écriture peut paraître secondaire, tout d'abord chronologiquement mais aussi essentiellement et qualitativement. Rousseau explique que l'écriture n'a été inventée que pour fixer la parole, pour des besoins sociaux et utilitaires, alors que les émotions et les passions sont à l'origine de la parole. C'est en cela qu'elle est un supplément, un ajout, un élément pratique certes, mais secondaire. Chez **Platon**, l'écriture est dévalorisée car elle perd la force et la transparence des discours :

« ce qu'il y a de terrible, **Phèdre**, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite à gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre, ni de se tirer d'affaire tout seul. »

Ainsi, l'écriture n'est qu'une image, une imitation de la parole et l'on connaît le discrédit jeté sur les imitations dans la philosophie platonicienne, notamment dans *La République*.

**Phèdre** : « Tu veux parler du discours de celui qui sait, discours vivant et doté d'une âme, ce discours, dont en toute justice, on pourrait dire que le discours écrit est en quelque sorte une image. »

Pour **Socrate**, l'écriture ne sert qu'à la remémoration mais ne constitue pas une véritable source d'apprentissage et de transmission de savoir :

« il n'ira donc pas sérieusement “écrire sur l'eau”, ces choses-là, en les semant sur un liquide noir et en se servant d'un roseau pour faire naître des discours incapables de se tirer d'affaire par la parole, incapables en outre d'enseigner comme il faut la vérité. [...] mais ces jardins en caractères écrits, ce n'est pas, semble-t-il, par manière de jeu qu'il les sèmera et qu'il les écrira. Mais chaque fois qu'il écrira, c'est en amassant un trésor de remémorations pour lui-même “s'il atteint quelque jour l'oublieuse vieillesse”, et pour quiconque suit la même piste qu'il se plaira à voir pousser ces tendres cultures. »

De même, chez **Marivaux**, l'écriture est utilitaire : les personnages écrivent des lettres pour communiquer, mais cette communication par lettre n'est quelquefois qu'un piège. Ainsi, **Araminte** demande à **Dorante** d'écrire sous sa dictée une lettre au comte où elle accepte sa proposition de mariage. Or, cette missive n'est pas destinée à être envoyée (**Araminte** la récupère des mains de **Dorante**) mais doit éprouver l'amour de l'intendant : c'est un piège et non pas un moyen de communication.

Enfin, les *Romances sans paroles*, recueil écrit, tentent d'effacer leur écriture en se présentant comme des chants, des murmures, des paroles, comme le montre le titre emprunté au musicien romantique allemand Félix Mendelssohn. On peut noter les nombreux effets d'oralité des poèmes, **Verlaine** essayant de les authentifier en quelque sorte et leur donner un accent plus humain, comme dans les « Ariettes oubliées » :

Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :

De cette façon nous serons bien heureuses

Et si notre vie a des instants moroses

Du moins nous serons, n'est-ce pas ? deux pleureuses.

### C) Les failles de l'écriture

D'après Rousseau, l'écriture serait une technique rationnelle, utilitaire qui servirait à fixer la parole mais qui peut aussi faire écran, troubler la communication, voire la fausser. Ainsi, dans la pièce de **Marivaux**, l'écrit peut tromper les personnages, comme le dit **Arlequin** dans la scène 11 de l'acte III, lorsqu'il dit : « Ah ! cette pauvre lettre. Quelle escroquerie ! ». La lettre a en effet un rôle paradoxal : elle est faite sur ordre de **Dubois** et est destinée en théorie à un confident de **Dorante** qui y avoue son amour sincère. Cette lettre transmise à **Arlequin** qui doit la délivrer est détournée sur les conseils de **Dubois** et devient donc une preuve de l'amour de **Dorante** pour **Araminte** pour tous les autres personnages. On voit donc comment l'apparente confiance est en fait destinée non à un lecteur privé et secret mais à tous. L'écrit est une preuve mais c'est aussi un piège.

Chez **Platon**, l'écriture est seconde mais elle est également déficiente et trompeuse. Dès le début du dialogue, **Socrate** se moque légèrement de son interlocuteur qui va lui lire le discours de **Lysias** :

« en tendant devant moi des discours écrits sur un rouleau de papyrus, tu vas, semble-t-il, me promener dans tout l'Attique ».

Le philosophe français Jacques Derrida, dans son essai « La pharmacie de **Platon** », a montré que **Platon** considère l'écriture comme une drogue. C'est ce que dit **Socrate** au début du dialogue, montrant que l'écriture (celle de **Lysias**) trompe et trouble l'attention de celui qui l'écoute :

« Il est terrible, **Phèdre**, terrible ce discours, celui que tu as apporté et celui aussi que tu m'as forcé à prononcer [...] celui que tu as prononcé par ma bouche, après m'avoir drogué. »

L'écriture est fragile, trompeuse, car elle donne l'illusion aux hommes d'être savants alors qu'ils n'ont pas fait la démarche intérieure et personnelle pour retrouver en eux la vérité et se sont contentés d'enregistrer ce qui était écrit en accordant confiance à l'auteur :

« toi qui est le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors grâce à des empreintes étrangères et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration. »

« grâce à toi, ils auront entendu parler de beaucoup de choses, sans avoir reçu d'enseignement, ils sembleront avoir beaucoup de science, alors que dans la plupart des cas, ils n'auront aucune science ; de plus ils seront insupportables dans leur commerce, parce qu'ils seront devenus des semblants de savants, au lieu d'être des savants ».

« celui qui se figure avoir laissé derrière lui, en des caractères écrits, les règles d'un art et celui qui, de son côté, recueille ces règles, en croyant que de caractères d'écriture sortira du certain et du solide, ces gens-là sont tous remplis de naïveté et méconnaissent à coup sûr l'oracle d'Ammon, comme tout un chacun qui croit que les discours écrits sont quelque chose de plus qu'un moyen de rappeler, à celui qui les connaît déjà, les choses traitées dans cet écrit ».

## II. Une opposition à nuancer : l'écriture n'est pas qu'un supplément

### A) Efficacité de l'écrit, ambiguïté de la parole

On peut nuancer l'opposition tracée par Rousseau entre langue et écriture. En effet, s'il n'est pas contestable que l'écriture soit seconde du point de vue de la chronologie, on peut contester l'idée de sa dimension « supplémentaire ». Ainsi, Jacques Derrida a critiqué cette notion de supplément dans *De la grammatologie* :

« Rousseau appartient donc [...] à la tradition qui détermine l'écriture littéraire à partir de la parole présente dans le récit et dans le chant ; la littérature littéraire serait un accessoire supplémentaire fixant ou figeant le poème, représentant la métaphore. »

Il replace donc Rousseau dans la tradition logocentrique qui consiste à préférer la parole à l'écriture et qui prend sa naissance notamment chez **Platon**. Derrida inverse le rapport entre écriture et parole car selon lui, l'écriture est inhérente à tout acte de parole. La parole n'est pas univoque et transparente, elle est travaillée par la polysémie de l'écriture. On peut en trouver une preuve dans les nombreux malentendus dans les échanges des *Fausse confidences*, comme le malentendu entre **Arlequin**, **Araminte** et **Dorante** :

**ARLEQUIN** — Me voilà, Madame.

**ARAMINTE** — **Arlequin**, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.

**ARLEQUIN** — Comment, Madame, vous me donnez à lui ! est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?

**MARTON** — Quel benêt !

**ARAMINTE** — J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras.

**ARLEQUIN**, *comme pleurant* — Je ne sais pas pourquoi Madame me donne mon congé : je n'ai pas mérité ce traitement ; je l'ai toujours servie à faire plaisir.

**ARAMINTE** — Je ne te donne point ton congé, je te payerai pour être à Monsieur.

**ARLEQUIN** — Je représente à Madame que cela ne serait pas juste : je ne donnerai pas ma peine d'un côté, pendant que l'argent me viendra d'un autre. Il faut que vous ayez mon service, puisque j'aurai vos gages ; autrement je friponnerais, Madame.

**ARAMINTE** — Je désespère de lui faire entendre raison ! .

**MARTON** — Tu es bien sot ! quand je t'envoie quelque part ou que je te dis : fais telle ou telle chose, n'obéis-tu pas ?

**ARLEQUIN** — Toujours.

**MARTON** — Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et ce sera à la place de Madame et par son ordre.

**ARLEQUIN** — Ah ! c'est une autre affaire. C'est Madame qui donnera ordre à Monsieur de souffrir mon service, que je lui prêterai par le commandement de Madame.

**MARTON** — Voilà ce que c'est.

**ARLEQUIN** — Vous voyez bien que cela méritait explication. (I, 8)

On le voit, la parole n'est pas transparente, elle peut être interprétée de plusieurs manières.

## B) L'écrit comme garantie de vérité contre les manipulations de la parole

L'écriture n'est pas qu'un supplément utilitaire, elle peut servir de garantie de vérité. Ainsi, on pourrait relire la scène où **Araminte** oblige **Dorante** à écrire une lettre au comte sous sa dictée en montrant que **Dorante** révèle ses vrais sentiments dans ce piège, car il n'a pas été prévenu par **Dubois** et n'a pas pu feindre son trouble, même s'il se demande à la fin de la scène si **Araminte** n'a pas voulu l'éprouver. L'écrit révèle, bien mieux que la parole qui est sans cesse soupçonnée de tromperie.

À la fin de la pièce, tous les personnages accordent foi à la lettre de **Dorante** avouant son amour : cela montre bien le pouvoir de garantie de l'écrit, et après tout, même si la lettre n'a jamais été destinée à une communication privée, il n'en reste pas moins qu'elle reflète l'amour authentique du héros.

## C) L'écriture littéraire indispensable et première

Rousseau critique l'écriture alors qu'il l'a pratiquée dans de nombreuses œuvres. Cela peut se comprendre si l'on pense au projet rousseauiste de transparence : selon le critique Jean Starobinski, auteur de *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Rousseau souhaite communiquer directement avec le lecteur et se montrer à nu, tel qu'il est, d'une manière transparente, mais il se heurte à des obstacles, des difficultés tout au long de son œuvre. L'écriture est bien le moyen utilisé par Rousseau pour se montrer en toute transparence, notamment dans les *Confessions*, mais ce moyen n'est pas parfait.

L'écriture littéraire ou philosophique s'avère indispensable : **Platon** la critique pour des raisons métaphysiques car l'imitation ne saurait être pour lui qu'une dégradation, une image d'image, mais il n'empêche que c'est par l'écriture qu'il ressuscite son maître **Socrate** dont l'enseignement n'était qu'oral. Sans écriture, pas de **Socrate**, et donc pas de **Platon**, pourrait-on dire trivialement.

On pourrait retrouver le rêve de transparence chez **Verlaine** qui présente ses poèmes comme des « romances sans paroles », où la poésie deviendrait pure musique et dépasserait les mots. Ce rêve de transparence se retrouve dans les appels à un mystérieux destinataire des « Ariettes oubliées » :

La mienne, dis, et la tienne,  
Dont s'exhale l'humble antienne  
Par ce tiède soir, tout bas ?

ou :

Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain  
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?  
Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin ?  
Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain  
Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre

Cependant, même si elle prend l'allure d'une parole, la poésie reste écrite. L'effet de voix est un effet de l'écriture, un artifice qui montre le triomphe de l'écrit. De nombreuses tournures archaïques ou décalées rappellent bien que nous lisons un texte écrit, de même que les différentes références cachées ou affichées, comme celle au mot de Fénelon à la fin de « Malines » :



Le train glisse sans un murmure,  
Chaque wagon est un salon  
Où l'on cause bas et d'où l'on  
Aime à loisir cette nature  
Fait à souhait pour Fénelon.

**Verlaine** déconstruit ironiquement le cliché de la nature faite à souhait pour Fénelon pour montrer la vacuité des discussions des voyageurs, disqualifiant le murmure banal de ces personnes. Ainsi, le poème reste un texte, qui se joue d'autres textes, même s'il prétend n'être que parole ou murmure. Croire qu'on a affaire à de vraies paroles, c'est consacrer paradoxalement le triomphe de l'écriture littéraire.

## **II**

# **Les pouvoirs de la parole**

# L'indicible

## Décrypter le sujet

- L'indicible désigne ce que l'on ne peut pas dire ou ce que l'on ne doit pas dire.
- L'indicible existe-t-il ? La notion a-t-elle une validité ?
- On peut se demander si le substantif a un sens : peut-on passer de ce qui est indicible (adjectif) à l'indicible (substantif) qui désignerait un domaine qui échappe à la parole par nature.
- S'il y a un indicible, est-il essentiel (par nature, certaines choses ne peuvent être exprimées par la parole) ou accidentel, c'est-à-dire à cause d'un défaut de la langue ?
- Si les paroles ne peuvent pas exprimer l'indicible, un autre moyen de communication ou d'expression peut-il en rendre compte ?

## Introduction

L'indicible semble se définir *a priori* comme ce qui ne peut être dit pour des raisons religieuses ou métaphysiques. Lorsqu'ils souhaitent parler de la divinité, du transcendant, les mystiques ne peuvent trouver les mots car la grandeur divine dépasse les possibilités du langage humain ; mais on pourrait également définir l'indicible comme ce qui ne doit pas être dit pour des raisons religieuses ou morales. L'indicible ne désigne-t-il que les frontières du langage, n'est-il qu'une conséquence des déficiences de la parole humaine, ou constitue-t-il un choix, relevant d'une volonté de ne pas aborder certains éléments ? Si l'indicible semble dans un premier temps représenter ce qui échappe essentiellement au langage, il peut dans un second temps relever d'un choix et s'apparenter à des non-dits ; enfin, c'est peut-être à la poésie et non à la simple parole humaine de tenter d'approcher l'indicible.

## I. L'indicible est ce qui échappe essentiellement au langage

A) La parole est imparfaite et ne peut évoquer ce qui la transcende

Dans son discours sur l'amour, **Socrate** évoque la transcendance de l'amour et la contemplation des idées par l'âme en insistant sur sa dimension indicible :

« Ce lieu qui se trouve au-dessus du ciel, aucun poète, parmi ceux d'ici-bas, n'a encore chanté d'hymne en son honneur, et aucun ne chantera en son honneur un hymne qui en soit digne. Or, voici ce qui en est : s'il se présente une occasion où l'on doive dire la vérité, c'est bien lorsqu'on parle de la vérité. »

B) La parole est imparfaite mais peut approcher l'indicible,  
y tendre : le langage devient obscur, mystique

**Socrate** montre bien que l'amoureux contemple la Beauté, par-delà le beau corps, l'amour étant un accès à la vérité. Son langage se fait volontiers poétique et il tente d'évoquer le mystère de l'amour :

« il tourne son regard vers cet objet, il le vénère à l'égal d'un dieu, [...] en l'apercevant, il frissonne, et ce frisson, comme il est naturel, produit en lui une réaction : il se couvre de sueur, car il éprouve une chaleur inaccoutumée. En effet, lorsque par les yeux il a reçu les effluves de la beauté, alors il s'échauffe [...] le voilà qui aime, mais il est bien en peine de dire quoi. Il ne comprend pas ce qu'il éprouve et il ne peut pas en rendre raison non plus. Comme quelqu'un qui a attrapé une ophtalmie de quelqu'un d'autre, il ne peut effectivement déterminer la cause de son émoi, et il oublie qu'il se voit lui-même dans son amoureux comme dans un miroir. »

Cette transcendance de l'amour montre les difficultés qu'a le langage humain pour rendre compte de cet état de contemplation presque mystique. **Verlaine**, quant à lui, représente l'aspect indicible de son âme perdue dans la mélancolie amoureuse, vague, diffuse :

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

L'indicible n'est plus mystique mais lié à l'infime, aux sensations, à une forme d'impressionnisme.

## II. L'indicible et les non-dits

A) Ce qui ne peut être dit pour des raisons sentimentales

L'indicible n'est pas toujours ce qui échappe essentiellement au langage mais ce que le langage refuse d'exprimer, consciemment ou inconsciemment. On peut se demander s'il n'y a pas un jeu littéraire, un *topos* de l'indicible ou de l'inexprimable (pour reprendre l'expression du critique Ernst Robert Curtius), directement hérité de la poésie de la Renaissance très inspirée par les mouvements philosophiques néo-platoniciens. Parler d'inexprimable, c'est un moyen de suggérer une beauté sans pareille, un amour extrêmement vif, l'imagination du lecteur étant chargée de remplir cet inexprimable.

La poésie jouerait donc de ce *topos* pour suggérer la force de l'amour : ainsi, **Verlaine** dans « A poor young shepherd » semble reprendre cela :

J'ai peur d'un baiser  
Comme d'une abeille.

Je souffre et je veille  
Sans me reposer :  
J'ai peur d'un baiser !  
Pourtant j'aime Kate  
Et ses yeux jolis.  
Elle est délicate,  
Aux longs traits pâlis.  
Oh ! que j'aime Kate !  
C'est Saint-Valentin !  
**Je dois et je n'ose**  
**Lui dire au matin...**  
La terrible chose  
Que Saint-Valentin !

B) L'indicible comme limite du langage : ce que l'on ne veut pas dire

On peut envisager l'indicible en dehors du cadre d'une pensée métaphysique comme celle de **Platon** et parler plutôt de ce que l'on ne veut pas dire : ainsi, dans la pièce de **Marivaux**, **Dorante** ne veut pas avouer son amour à **Araminte** et dit que rien ne peut représenter sa beauté. Cela pourrait se comprendre comme une reprise du *topos* de l'inexprimable, mais aussi comme une forme de flatterie déguisée et stratégique, car il s'adresse à **Araminte** : il s'agit moins d'avouer directement son amour que de le suggérer, en faisant travailler l'amour-propre d'**Araminte**. Dans ce sens, il serait préférable d'envisager la question de l'indicible sous l'angle de la stratégie de **Dubois** et **Dorante** qui multiplient les non-dits :

**DORANTE** — Hélas ! Madame, elle ne sait pas seulement que je l'adore. Excusez l'emportement du terme dont je me sers. Je ne saurais presque parler d'elle qu'avec transport !

**ARAMINTE** — Je ne vous interroge que par étonnement. Elle ignore que vous l'aimez, dites-vous, et vous lui sacrifiez votre fortune ? Voilà de l'incroyable. Comment, avec tant d'amour, avez-vous pu vous taire ? On essaie de se faire aimer, ce me semble cela est naturel et pardonnable.

**DORANTE** — Me préserve le ciel d'oser concevoir la plus légère espérance ! Être aimé, moi ! non, Madame. Son état est bien au-dessus du mien. Mon respect me condamne au silence ; et je mourrai du moins sans avoir eu le malheur de lu déplaire.

**ARAMINTE** — Je n'imagine point de femme qui mérite d'inspirer une passion si étonnante : je n'en imagine point. Elle est donc au-dessus de toute comparaison ?

**DORANTE** — Dispensez-moi de la louer, Madame : je m'égarerais en la peignant. On ne connaît rien de si beau ni de si aimable qu'elle ! et jamais elle ne me parle ou ne ni réponde, que mon amour n'en augmente.

Cette utilisation des non-dits, des sous-entendus subtils, des paroles à demi-mots, correspond parfaitement à l'esthétique mondaine de la conversation, pratiquée et appréciée dans les salons littéraires au début du XVIIIe siècle.

### III. La poésie pour tenter d'approcher l'indicible

#### A) La fureur poétique chez Platon

**Socrate** suggère l'indicible en creux, en trace les contours et attribue au poète inspiré la capacité d'en rendre compte, car l'amoureux et le poète sont frappés de fureur similaire : « Mais l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. »

Dans ce sens, la poésie devient le langage de l'indicible, car elle vient directement de la transcendance divine, et **Socrate** se présente lui-même comme un inspiré, « emporté par un flux » : « L'inspiration pourrait m'abandonner : ce sera, après tout, l'affaire du dieu. »

#### B) La « chanson grise », la « nuance » pour approcher l'infime, le vague

*Romances sans paroles* propose une nouvelle forme d'indicible qui n'a rien à voir avec la transcendance ou le métaphysique, mais qui est liée à l'infime, aux sensations vagues, à la nuance, pour reprendre les termes d'« Art poétique » de **Verlaine** :

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.  
[...]  
Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance !  
Oh ! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

La poésie devient l'exploration de cet indicible intérieur, de ce vague de sensations, allant plus loin que la parole banale et quotidienne. On retrouve cela dans le premier poème de « Bruxelles », où l'évocation en demi-teinte de paysages grâce à quelques détails aboutit à une progressive exploration intérieure de la mélancolie :

La fuite est verdâtre et rose  
Des collines et des rampes  
Dans un demi-jour de lampes  
Qui vient brouiller toute chose.  
L'or, sur les humbles abîmes  
Tout doucement s'ensanglante.  
Des petits arbres sans cimes  
Où quelque oiseau faible chante.

Triste à peine tant s'effacent  
Ces apparences d'automne,  
Toutes mes langueurs rêvassent,  
Que berce l'air monotone.

De même, dans « Charleroi », le poète multiplie les questions sans réponse sur des bruits ou des sensations étranges, crée un mystère dans ce paysage urbain inquiétant, placé sous le signe des Kobolds. La poésie révèle cet indicible, ce mystère, alors que le regard quotidien ne voit qu'un cadre habituel.

### **Conclusion**

L'indicible semble donc être plus qu'une preuve de la faillite du langage humain. En effet, il peut constituer un choix stratégique, le silence étant parfois plus éloquent que la parole. Plus qu'un signe de la défaillance du langage, l'indicible paraît être une asymptote de la parole, ce vers quoi tend la poésie et la parole inspirée sans jamais l'atteindre parfaitement.

## Décrypter le sujet

- Le sujet repose sur deux termes coordonnés par « et » : il faut donc s'interroger sur le lien entre ces deux éléments : le lien est-il nécessaire ou accidentel ? L'un est-il subordonné à l'autre, l'un est-il instrumentalisé par l'autre ? Peut-on avoir l'un avec l'autre, ou les deux termes s'excluent-ils ? Peut-on se passer des deux ? L'un est-il préférable à l'autre pour des raisons morales, métaphysiques ou d'efficacité pragmatique ?
- On peut reprendre certaines interrogations et pensées du sociologue français Pierre Bourdieu qui a réfléchi sur la question de la domination sociale exercée et reproduite par l'école, le langage (Pierre Bourdieu est notamment l'auteur d'un ouvrage intitulé *Ce que parler veut dire*). Ainsi, il s'agit de se demander sur quoi s'exerce la domination : est-ce une domination sociale qui se servirait du langage, la parole des puissants étant plus forte (ou du moins considérée comme telle, à tort ou à raison) que celle des faibles ? Est-ce une domination intellectuelle ou culturelle dans un affrontement de savants ou de personnages qui dialoguent ?
- La domination n'est pas un état de fait stable et éternel mais peut évoluer : n'est-ce pas grâce à la parole, à la prise de parole de certains individus, voire de groupes sociaux que les rapports de force et de pouvoir peuvent changer, voire se renverser ? Un personnage ne peut-il pas dominer les anciens dominants par sa parole ?
- Si la parole exerce ou maintient une forme de domination, quels sont ses moyens ? L'art de parler, la rhétorique, ne sont-ils pas des moyens de conserver la domination ? La ruse, la tromperie, la parole dévoyée ne sont-ils pas aussi d'autres moyens pour renverser les rapports de force et dominer à son tour ? Dans ce sens, sont-ils bien



légitimes ?

- Enfin, la domination ne serait-elle pas celle de la parole en tant que telle, qui symbolise l'authenticité, la vérité, par rapport à l'écrit ? S'il y a une domination de la parole, n'est-elle pas fragilisée par l'importance accrue de l'écrit ?
- Ne peut-on pas imaginer une parole sans volonté de domination ou exempte de domination effective, comme la parole poétique ?

## I. La parole comme instrument de domination

### A) La parole comme signe d'appartenance sociale

La parole peut servir d'instrument de domination dans le sens où elle indiquerait l'origine sociale d'une personne. Ainsi, chez **Marivaux**, il y a une équivalence entre le langage et la position sociale d'un personnage et lorsqu'il y a un décalage, cela prête à rire. Au début de la pièce, on voit qu'**Arlequin** est un valet parce qu'il fait une faute de français en disant « nous discuterons ». **Arlequin** est également marqué par son langage volontiers injurieux, répétitif et peu raffiné :

**ARLEQUIN** — C'est que mon camarade que je sers, m'a dit de porter cette lettre à quelqu'un qui est dans cette rue, et comme je ne la sais pas, il m'a dit que je m'en informasse à vous ou à cet animal-là ; mais cet animal-là ne mérite pas que je lui en parle, sinon pour l'injurier. J'aimerais mieux que le diable eût emporté toutes les rues, que d'en savoir une par le moyen d'un malotru comme lui.

### B) L'échange de paroles maintient la domination sociale

L'échange de paroles entre dominés et dominants a pour but de maintenir la domination sociale : dans la pièce de **Marivaux**, **Arlequin** est sans cesse réprimandé par les autres, ce qui montre sa position de dominé. La domination s'exerce par le rire du public qui légitime sans le savoir la domination des maîtres sur le valet :

**ARLEQUIN** — Me voilà, Madame.

**ARAMINTE** — **Arlequin**, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.

**ARLEQUIN** — Comment, Madame, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?

**MARTON** — Quel benêt !

**ARAMINTE** — J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras.

**ARLEQUIN**, *comme pleurant* — Je ne sais pas pourquoi Madame me donne mon congé : je n'ai pas mérité ce traitement ; je l'ai toujours servie à faire plaisir.

**ARAMINTE** — Je ne te donne point ton congé, je te payerai pour être à Monsieur.

**ARLEQUIN** — Je représente à Madame que cela ne serait pas juste : je ne donnerai pas ma peine

d'un côté, pendant que l'argent me viendra d'un autre. Il faut que vous ayez mon service, puisque j'aurai vos gages ; autrement je friponnerais, Madame.

**ARAMINTE** — Je désespère de lui faire entendre raison ! .

**MARTON** — Tu es bien sot ! quand je t'envoie quelque part ou que je te dis : fais telle ou telle chose, n'obéis-tu pas ?

**ARLEQUIN** \_\_ Toujours.

**MARTON** \_\_ Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et ce sera à la place de Madame et par son ordre.

**ARLEQUIN** \_\_ Ah ! c'est une autre affaire. C'est Madame qui donnera ordre à Monsieur de souffrir mon service, que je lui prêterai par le commandement de Madame.

**MARTON** \_\_ Voilà ce que c'est.

**ARLEQUIN** \_\_ Vous voyez bien que cela méritait explication. (I, 8)

De plus, chez **Platon**, **Socrate** critique la dimension politique du mauvais orateur qui risque de dominer par la parole une assemblée incapable de voir qu'il ne fait que parler sans pour autant connaître le vrai :

« Ainsi donc, quand l'orateur, qui ignore ce qu'est le bien et le mal, trouve une cité dans la même ignorance et entreprend de la persuader, [...] en faisant l'éloge du mal comme s'il s'agissait du bien ; [...] quelle sorte de fruit, penses-tu, l'art oratoire doit-il, dans ces conditions, récolter étant donné ce qu'il a semé ?

Un fruit assez mauvais sans doute. »

La parole de domination repose donc sur une forme de violence et de tromperie :

« L'art de la rhétorique n'est-il pas l'art d'avoir de l'influence sur les âmes par le moyen de discours prononcés non seulement dans les tribunaux et dans toutes les autres assemblées publiques. »

« L'homme qui connaît le vrai peut, en faisant de la parole un jeu, égarer ses auditeurs. »

### C) L'échange de paroles maintient la domination culturelle

La parole ne sert pas uniquement à maintenir la domination sociale, mais entretient également une forme de domination culturelle, parallèle à la domination sociale : le dominé est persuadé que le dominant lui est supérieur en fait et en droit et il légitime la domination en étant convaincu de sa propre insuffisance. La domination exerce une forme de violence symbolique (on oblige le dominé à accepter sa domination qui lui paraît naturelle) pour reprendre un concept du sociologue français Pierre Bourdieu. Ainsi, **Arlequin** ne nie pas sa condition et se définit comme valet, même s'il ne s'adresse pas toujours à ses maîtres comme il le devrait. Cependant, cela ne va jamais jusqu'à une contestation de l'ordre social, il reste bien dans son rôle de valet qui demande de l'argent à son maître :

**ARLEQUIN** — Oh ça, Monsieur, nous sommes donc l'un à l'autre, et vous avez le pas sur moi. Je serai le valet qui sert, et vous le valet qui serez servi par ordre.

**MARTON** — Ce faquin avec ses comparaisons ! Va-t'en.

**ARLEQUIN** — Un moment, avec votre permission. Monsieur, ne payerez-vous rien ? Vous a-t-on donné ordre d'être servi gratis ? (Dorante *rit.*)

**MARTON** — Allons, laissez-nous. Madame te payera ; n'est-ce pas assez ?

**ARLEQUIN** — Pardi, Monsieur, je ne vous coûterai donc guère ? On ne saurait avoir un valet à meilleur marché.

**DORANTE** — **Arlequin** a raison. Tiens, voilà d'avance ce que je te donne.

**ARLEQUIN** — Ah ! voilà une action de maître. À votre aise le reste.

**DORANTE** — Va boire à ma santé.

**ARLEQUIN**, *s'en allant* — Oh ! s'il ne faut que boire afin qu'elle soit bonne, tant que je vivrai, je vous la promets excellente. (À part.) Le gracieux camarade qui m'est venu là par hasard ! (I, 9)

## II. La parole peut faire évoluer les rapports de domination

### A) La parole du sage contre la rhétorique

**Socrate** considère que la parole du philosophe est celle qui se fonde sur la recherche de la vérité et il se définit comme un adversaire de la rhétorique, qui est l'art de dominer l'autre par le discours : « je pense être, moi, étranger à l'art oratoire ».

Il se présente comme une victime du discours lu par **Phèdre**, comparé à une drogue :

« Il est terrible, **Phèdre**, terrible ce discours, celui que tu as apporté et celui aussi que tu m'as forcé à prononcer [...] celui que tu as prononcé par ma bouche, après m'avoir drogué. »

Cependant, cette position de victime et d'opposant à la rhétorique aboutit à la mise en place de la dialectique comme méthode pour résister aux fausses paroles et aux beaux discours :

« Pour moi, c'est clair. Tout le reste en fait n'a été qu'un jeu, mais, parmi les choses qu'un heureux hasard m'a fait exprimer, il y a deux procédés, dont il ne serait pas sans intérêt que l'art nous permette d'acquérir la puissance. [...] [Le premier] : vers une forme unique, mener, grâce à une vue d'ensemble, les éléments disséminés de tous côtés, pour arriver, par la définition de chaque élément, à faire voir clairement quel est celui sur lequel on veut, dans chaque cas, faire porter l'enseignement. [...] [Le second] consiste à pouvoir, à l'inverse, découper par espèces suivant les articulations naturelles, en tâchant de ne casser aucune partie, comme le ferait un mauvais boucher sacrificateur. [...] Voilà de quoi, pour ma part, je suis amoureux : des divisions et des rassemblements qui me permettent de parler et de penser. »

Le sage est celui qui voit clair dans les stratégies de domination de la parole et peut s'en affranchir, mais il peut aussi dominer l'autre par le discours, la dialectique permettant de faire advenir la vérité. Ainsi, **Socrate**, qui se prétendait étranger à l'art oratoire, possède une rhétorique parfaite, non conventionnelle mais terriblement efficace.

### B) La parole brillante contre l'ordre

La parole brillante, les réparties pleines d'esprit, permettent de ridiculiser les dominants trop sûrs de leur pouvoir, comme chez **Marivaux** : dans la scène 10 de l'acte I, **Madame Argante** se moque de **Dorante** qui lui tient tête grâce à un trait d'esprit, la déstabilisant ainsi :

**MADAME ARGANTE**, *vivement* — Il ne s'agit pas de ce que vous en pensez. Gardez votre petite réflexion roturière, et servez-nous, si vous voulez être de nos amis.

**MARTON** — C'est un petit trait de morale qui ne gâte rien à notre affaire.

**MADAME ARGANTE** — Morale subalterne qui me déplaît.

Dans ce cas, la parole autoritaire de la mère vise à exercer une forme de domination sur **Dorante**, en lui rappelant son origine sociale, mais **Dorante** réagit contre cette domination. De même, **Madame Argante** se moque des mots et du ton de **Dorante**, mais **M. Remy** se rebelle contre cette attaque :

**DORANTE** — Je vous demande pardon, Madame, si je vous interromps. J'ai lieu de présumer que mes services ne vous sont plus agréables, et dans la conjoncture présente, il est naturel que je sache mon sort.

**MADAME ARGANTE**, *ironiquement* — Son sort ! Le sort d'un intendant : que cela est beau !

**MONSIEUR REMY** — Et pourquoi n'aurait-il pas un sort ? (III, 7)

### C) Le renversement des hiérarchies par la parole

Ainsi, la parole permet de renverser la domination : le serviteur devient le maître grâce à la parole et le faible (en apparence) devient fort comme dans le dialogue platonicien :

**Socrate** : « Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. Toi, va retrouver **Lysias** et dis-lui qu'étant descendus tous les deux vers le ruisseau et le temple des Nymphes, nous y avons entendu des discours qui nous commandaient d'annoncer à **Lysias** et à tous ceux qui composent des discours, à Homère, à tous ceux qui ont composé des poèmes chantés et non chantés, à Solon enfin, et à tous ceux qui, sous le nom de lois, ont rédigé des traités politiques, que si, en composant leurs ouvrages, ils ont connu la vérité, se sont trouvés capables de défendre par des preuves ce qu'ils ont rédigé et de faire par leurs paroles, que leurs écrits paraissent sans valeur, ce n'est point leur activité d'écrivain, mais leur souci du vrai qui leur vaudra leur nom. »

Le valet **Dubois** devient le maître, le grand manipulateur et le metteur en scène de l'intrigue grâce à ses paroles, lorsqu'il fait de fausses confidences à **Araminte** et lorsqu'il provoque la jalousie de **Marton** :

**DUBOIS** — Madame est bonne et sage ; mais prenez garde, ne trouvez-vous pas que ce petit galant-là fait les yeux doux ?

**MARTON** — Il les fait comme il les a.

**DUBOIS** — Je me trompe fort, si je n'ai pas vu la mine de ce freluquet considérer, je ne sais où, celle de Madame.

**MARTON** — Eh bien, est-ce qu'on te fâche quand on la trouve belle ?

**DUBOIS** — Non. Mais je me figure quelquefois qu'il n'est venu ici que pour la voir de plus près.

**MARTON**, *riant* — Ah ! ah ! quelle idée ! Va, tu n'y entends rien ; tu t'y connais mal.

**DUBOIS**, *riant* — Ah ! ah ! je suis donc bien sot.

**MARTON**, *riant en s'en allant* — Ah ! ah ! l'original avec ses observations !

**DUBOIS**, *seul* — Allez, allez, prenez toujours. J'aurai soin de vous les faire trouver meilleures. Allons faire jouer toutes nos batteries.

L'essentiel de sa force vient aussi de son double jeu : il se comporte en valet, reconnaît sa « sottise »

pour mieux rire sous cape et manipuler, notamment lors de la deuxième fausse confiance où il met en avant son zèle pour excuser ses maladresses devant **Araminte**.

De plus, **Verlaine** utilise le verbe poétique pour renverser les rapports de domination dans son ménage. Sa femme, qui est certaine de son bon droit, est vertement critiquée dans « Child wife » et le poète reprend la main sur elle dans ce poème satirique, alors qu'il se présentait comme une pure victime de **Mathilde** dans « Birds in the night ».

### III. Domination de la parole ?

A) Dans la tradition occidentale, la parole domine l'écrit :  
logocentrisme

Le philosophe contemporain Jacques Derrida a commenté le dialogue de **Platon** en mettant en avant le « logocentrisme » de la pensée occidentale. Selon lui, l'idée que la parole est préférable à l'écriture et garantirait la vérité et l'authenticité se retrouve chez **Platon**, mais aussi chez Rousseau puis Condillac. Cette domination symbolique de la parole est dénoncée par Derrida dans « La pharmacie de **Platon** » et dans d'autres ouvrages. **Socrate** formule cette domination ainsi :

« ce qu'il y a de terrible, **Phèdre**, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite à gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre, ni de se tirer d'affaire tout seul. »

Pour lui, l'écriture n'est qu'un pis-aller :

« il n'ira donc pas sérieusement “écrire sur l'eau”, ces choses-là, en les semant sur un liquide noir et en se servant d'un roseau pour faire naître des discours incapables de se tirer d'affaire par la parole, incapables en outre d'enseigner comme il faut la vérité. [...] mais ces jardins en caractères écrits, ce n'est pas, semble-t-il, par manière de jeu qu'il les sèmera et qu'il les écrira. Mais chaque fois qu'il écrira, c'est en amassant un trésor de remémorations pour lui-même “s'il atteint quelque jour l'oublieuse vieillesse”, et pour quiconque suit la même piste qu'il se plaira à voir pousser ces tendres cultures. »

On pourrait retrouver des traces de logocentrisme dans le projet verlainien : l'omniprésence des images de murmure, de refrain montre que la vérité se trouve dans la parole ténue, secrète et quasi imperceptible.

B) L'écriture domine de fait la parole dans nos sociétés

Cependant, dans notre culture, l'écrit a bel et bien triomphé : de fait, il domine la parole, même s'il ne

bénéficie pas de la même aura symbolique. Il est de bon ton de sous-estimer l'écrit mais on l'utilise cependant comme le révèle **Socrate** :

**Phèdre** : « ceux qui, dans les cités, ont le plus de pouvoir et qu'on traite avec le plus de solennité rougissent d'écrire des discours et de laisser derrière eux des écrits de leur main, par crainte du jugement de la postérité et par peur d'être appelés « sophistes ». »

« Détour délicieux, **Phèdre**, tu ne t'en aperçois pas. Et outre ce détour, tu ne vois pas que les hommes politiques qui se poussent le plus du col sont particulièrement désireux d'écrire des discours et de laisser derrière eux des écrits. En tout cas, chaque fois qu'ils écrivent un discours, ils ont, pour ceux qui les approuvent, une telle tendresse qu'ils inscrivent en tête de chacun de leurs textes le nom de ceux qui leur accordent leur approbation. »

De même, on peut voir dans *Les Fausses confidences* que la lettre de **Dorante** (qui est une pure manipulation) est prise par tous comme une preuve de son amour, un document authentique, ce qui montre bien la prédominance de l'écrit sur la parole.

### C) Une parole libérée de la domination ?

Enfin, on pourrait s'interroger sur la possibilité d'une parole exempte de domination, qui ne chercherait ni à convaincre ni à agir. Ainsi, **Socrate** évoque un but supérieur de la parole :

« Ce n'est pas pour parler et pour entretenir des rapports avec les hommes que l'homme sensé se donnera toute cette peine, mais pour être capable de dire ce qui plaît aux dieux et d'avoir, en toute chose, une conduite qui les agrée, autant que faire se peut. »

Cette parole libérée de la domination, c'est dans la poésie de **Verlaine** que l'on pourrait la trouver. Le poète souhaite créer une œuvre musicale, toute d'impressions et de nuances, et de nombreux poèmes sont descriptifs et dépourvus d'enjeux de persuasion ou de pouvoir :

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Comme des nuées  
Flottent gris les chênes  
Des forêts prochaines  
Parmi les buées.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre

Et mourir la lune.  
Corneille poussive  
Et vous, les loups maigres,  
Par ces bises aigres  
Quoi donc vous arrive ?  
Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

Ici, le poète ne cherche pas à dominer la nature mais se met à son écoute, tout comme il multiplie les impressions de voyage dans « Walcourt » ou « Charleroi ».

## Décrypter le sujet

- Ce sujet peut surprendre par sa forme car c'est une citation du début d'une chanson d'amour célèbre, écrite par Jean Lenoir et interprétée par Lucienne Boyer en 1930. Il faut cependant le prendre pleinement au sérieux. Voici l'intégralité de la chanson :

*Parlez-moi d'amour*

*Redites-moi des choses tendres*

*Votre beau discours*

*Mon cœur n'est pas las de l'entendre*

*Pourvu que toujours*

*Vous répétiez ces mots suprêmes*

*Je vous aime*

*Vous savez bien*

*Que dans le fond je n'en crois rien*

*Mais cependant je veux encore*

*Écouter ces mots que j'adore*

*Votre voix aux sons caressants*

*Qui les murmure en frémissant*

*Me berce de sa belle histoire*

*Et malgré moi je veux y croire*

*(Refrain)*

*Il est si doux*

*Mon cher trésor, d'être un peu fou*

*La vie est parfois trop amère*



*Si l'on ne croit pas aux chimères*

*Le chagrin est vite apaisé*

*Et se console d'un baiser*

*Du cœur on guérit la blessure*

*Par un serment qui le rassure*

(Refrain)

- Le sujet met en relation deux thèmes importants des trois œuvres : la parole et l'amour. On peut se demander comment parler d'amour, si la parole amoureuse passe par la vérité ou par le mensonge (ce qui est plutôt présupposé par la suite de la chanson).
- Les beaux discours que l'aimée de la chanson ne se lasse pas d'entendre peuvent se retrouver dans nos œuvres : s'agit-il seulement de discours harmonieux, bien construits, ou bien aussi de discours faux, flatteurs (« des choses tendres ») ? La répétition semble importante (« redites-moi »).
- Dans la chanson, on voit bien que la femme veut entendre des paroles amoureuses mais n'en est pas dupe. Elle veut être séduite par les paroles, tout en sachant qu'elles ne sont pas forcément véridiques. Cette cour équivaut à une forme de jeu, de parade, où l'aimée peut apprécier les talents oratoires de l'amant, sa performance langagière.
- Si le discours amoureux doit séduire, émouvoir, respecte-t-il les mêmes règles que le discours rhétorique qui vise lui aussi à séduire, à persuader ? N'y a-t-il pas un code amoureux spécifique ?
- Enfin, on peut se demander qui est le mieux à même de parler d'amour. Faut-il être amoureux pour bien parler d'amour ? L'amour inspire-t-il ? Parler d'amour ne demande-t-il pas au contraire de garder la tête froide pour choisir ce qui charme le plus ? Dans ce cas-là, celui qui n'est pas amoureux pourrait mieux parler d'amour, en définissant des stratégies et une rhétorique passionnelle tout en

faisant semblant d'être amoureux.

## I. La parole amoureuse est sincère et efficace et ne peut venir que de l'amoureux

A) La parole amoureuse vient du cœur : elle ne peut qu'émouvoir

On considère traditionnellement que c'est lorsqu'il est amoureux que l'individu est le plus sincère. Dès lors, la parole amoureuse deviendrait une forme de parole directe, sincère, éminemment personnelle. L'amour donnerait des mots, un langage, et ne pourrait qu'émouvoir. Son langage est le plus puissant. Ainsi, à la fin des *Fausse confidences*, une fois qu'elle avoue être amoureuse, **Araminte** va pardonner à **Dorante** la manipulation et va affirmer sa décision face à sa mère et au comte :

**DORANTE** — Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore.

**ARAMINTE**, le regardant quelque temps sans parler — Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi.

**DORANTE** — Quoi ! la charmante **Araminte** daigne me justifier !

**ARAMINTE** — Voici le Comte avec ma mère, ne dites mot, et laissez-moi parler.

De même, le langage amoureux employé par **Verlaine** dans « *Birds in the night* », entre reproche et résignation, détient une certaine force pathétique, grâce aux répétitions obsédantes (« Je vous vois ») et aux souvenirs qui hantent le poète martyr, comme le montre la fin du poème.

Chez **Marivaux**, l'amour donne une force au discours, comme on peut le voir dans la scène où **Dorante** refuse de céder à **Monsieur Remy** qui veut le marier à **Marton** :

**MONSIEUR REMY** — Eh bien ! à quoi pense-t-il donc ? Viendrez-vous ?

**DORANTE** — Non, Monsieur, je ne suis pas dans cette disposition-là.

**MONSIEUR REMY** — Hum ! Quoi ? Entendez-vous ce que je vous dis, qu'elle a quinze mille livres de rente ? entendez-vous ?

**DORANTE** — Oui, Monsieur ; mais en eût-elle vingt fois davantage, je ne l'épouserais pas ; nous ne serions heureux ni l'un ni l'autre : j'ai le cœur pris ; j'aime ailleurs.

**MONSIEUR REMY**, d'un ton railleur, et traînant ses mots — J'ai le cœur pris : voilà qui est fâcheux ! Ah, ah, le cœur est admirable ! Je n'aurais jamais deviné la beauté des scrupules de ce cœur-là, qui veut qu'on reste intendant de la maison d'autrui pendant qu'on peut l'être de la sienne ! Est-ce là

votre dernier mot, berger fidèle ?

**DORANTE** — Je ne saurais changer de sentiment, Monsieur.

Malgré les moqueries et les arguments de son oncle, **Dorante** reste ferme et convaincant.

## B) Le badinage amoureux

Parler d'amour n'implique pas forcément uniformité de ton ni gravité : le badinage amoureux est également une forme du discours amoureux. Parler d'amour, c'est également jouer avec la parole, séduire grâce aux non-dits, au langage à demi-mot, aux signes du corps :

**MONSIEUR REMY** — On ne prend pas garde à tout. Savez-vous ce qu'il me dit la première fois qu'il vous vit ? Quelle est cette jolie fille-là ? (Marton *sourit*) Approchez, mon neveu. Mademoiselle, votre père et le sien s'aimaient beaucoup ; pourquoi les enfants ne s'aimeraient-ils pas ? En voilà un qui ne demande pas mieux ; c'est un cœur qui se présente bien.

**DORANTE**, *embarrassé* — Il n'y a rien là de difficile à croire.

**MONSIEUR REMY** — Voyez comme il vous regarde ; vous ne feriez pas là une si mauvaise emplette

**MARTON** — J'en suis persuadée ; Monsieur prévient en sa faveur, et il faudra voir.

**MONSIEUR REMY** — Bon, bon ! il faudra ! Je ne m'en irai point que cela ne soit vu.

**MARTON**, *riant* — Je craindrais d'aller trop vite.

**DORANTE** — Vous importunez Mademoiselle, Monsieur.

**MARTON**, *riant* — Je n'ai pourtant pas l'air si indocile.

**MONSIEUR REMY**, *joyeux* — Ah ! je suis bien content, vous voilà d'accord. Oh ! ça, mes enfants (*il leur prend les mains à tous deux*) je vous fiance, en attendant mieux. Je ne saurais rester ; je reviendrai tantôt. Je vous laisse le soin de présenter votre futur à Madame. Adieu, ma nièce. (*Il sort*)

**MARTON**, *riant* — Adieu donc, mon oncle. (I, 4)

C'est à partir de ce badinage que **Marton** va aimer **Dorante**. On voit ici l'importance du marivaudage, utilisation raffinée du langage badin et de l'esprit dans les affaires sentimentales.

Ce badinage se retrouve dans les poèmes légers de **Verlaine** qui empruntent le modèle de la chanson ainsi que dans les « Ariettes oubliées » :

« Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain

Qui lentement dorlote mon pauvre être ?

Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin ?

Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain

Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre

Ouverte un peu sur le petit jardin ? »

« A poor young shepherd » peut également se lire comme une forme de badinage amoureux, léger et servant de contre-point aux textes plus graves liés à **Mathilde**.

## II. L' amoureux ne peut pas bien parler : faillite du discours amoureux

### A) L' amour paralyse à cause de l' émotion

Si l' amour donne des ailes, il n' est pas certain qu' il donne des mots facilement. En effet, dans les trois œuvres, l' amoureux est décrit comme muet, ne sachant pas quoi dire. C' est du moins ce que **Dubois** veut faire croire à **Araminte** lorsqu' il évoque **Dorante** :

**DUBOIS** — Oui ; c' est un remède bien innocent. Premièrement, il ne vous dira mot ; jamais vous n' entendrez parler de son amour.

**ARAMINTE** — En es-tu bien sûr ?

**DUBOIS** — Oh ! il ne faut pas en avoir peur ; il mourrait plutôt. Il a un respect, une adoration, une humilité pour vous, qui n' est pas concevable. Est-ce que vous croyez qu' il songe à être aimé ? Nullement. Il dit que dans l' univers il n' y a personne qui le mérite ; il ne veut que vous voir, vous considérer, regarder vos yeux, vos grâces, votre belle taille ; et puis c' est tout : il me l' a dit mille fois.

Il se conforme en cela à la vision traditionnelle de l' amour, partagée par **Araminte**, afin de la manipuler.

Chez **Platon**, l' amoureux ne peut parler lorsqu' il contemple la beauté et manifeste une grande tension et un trouble très important :

« il tourne son regard vers cet objet, il le vénère à l' égal d' un dieu, [...] en l' apercevant, il frissonne, et ce frisson, comme il est naturel, produit en lui une réaction : il se couvre de sueur, car il éprouve une chaleur inaccoutumée. En effet, lorsque par les yeux il a reçu les effluves de la beauté, alors il s' chauffe. [...] le voilà qui aime, mais il est bien en peine de dire quoi. Il ne comprend pas ce qu' il éprouve et il ne peut pas en rendre raison non plus. Comme quelqu' un qui a attrapé une ophtalmie de quelqu' un d' autre, il ne peut effectivement déterminer la cause de son émoi, et il oublie qu' il se voit lui-même dans son amoureux comme dans un miroir. »

De même, **Verlaine**, dans « A poor young shepherd », reprend le thème commun en poésie amoureuse de l' amoureux muet d' émotion :

Je dois et je n' ose

Lui dire au matin...

La terrible chose

Que Saint-Valentin !

### B) L' amoureux a besoin de porte-paroles

Si l' amour ôte la parole à l' amoureux, le troublant et l' empêchant de réfléchir, il vaut mieux demander à autrui de l' aide pour parler d' amour. C' est ce que fait **Dorante**, et **Dubois** refuse de l' écouter, en avançant qu' il ne sait pas ce qu' il dit parce qu' il est amoureux :

**DORANTE** — Je t' avoue que j' hésite un peu. N' allons-nous pas trop vite avec **Araminte** ? Dans l' agitation des mouvements où elle est, veux-tu encore lui donner l' embarras de voir subitement éclater l' aventure ?

**DUBOIS** — Oh ! oui : point de quartier. Il faut l'achever, pendant qu'elle est étourdie. Elle ne sait plus ce qu'elle fait. Ne voyez-vous pas bien qu'elle triche avec moi, qu'elle me fait accroire que vous ne lui avez rien dit ? Ah ! je lui apprendrai à vouloir me souffler mon emploi de confident pour vous aimer en fraude. [...] Ah ! oui, je sais bien que vous l'aimez : c'est à cause de cela que je ne vous écoute pas. Êtes-vous en état de juger de rien ? Allons, allons, vous vous moquez ; laissez faire un homme de sang-froid.

De même, **Socrate** ne cesse de changer de rôle tout au long du dialogue et prononce un discours encapuchonné et un autre sous l'identité de Stersichore. Il ne parle pas en son nom propre. Il n'est qu'un porte-parole.

### III. La parole crée l'amour

#### A) L'amour naît de paroles

Toute la pièce de **Marivaux** montre que l'amour peut être suscité par des ruses langagières : **Dubois** provoque l'amour chez **Araminte** grâce à ses fausses confidences qui stimulent l'amour-propre de la jeune veuve : se croyant aimée, elle se met à aimer et tous les autres éléments de l'intrigue viennent confirmer cet amour naissant et l'amènent à progresser. L'amour d'**Araminte** est renforcé par le piège qu'elle tend à **Dorante**, lors de l'épisode du portrait et de la lettre aux actes II et III. Cette construction de l'amour par la parole était annoncée paradoxalement par **Dubois**, grand instigateur et stratège :

**DUBOIS** — Oh ! vous m'impatentez avec vos terreurs : Oh que diantre ! un peu de confiance ; vous réussirez, vous dis-je. Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là ; nous sommes convenus de toutes nos actions ; toutes nos mesures sont prises ; je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents, je vous conduis, et on vous aimera, toute raisonnable qu'on est ; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous ? Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. **Quand l'amour parle, il est le maître, et il parlera.** » (I, 2)

La multiplication des verbes d'action au futur montre que tout est une affaire de manipulation dès le départ et le grand plaisir du spectateur consiste à voir se réaliser peu à peu le plan de **Dubois**, génial metteur en scène.

Parallèlement, le dialogue de **Platon** montre que le langage entre les deux personnages est de plus en plus affectueux au fur et à mesure que la parole progresse : le discours de **Socrate** a pour but de rechercher la vérité mais aussi de séduire le jeune **Phèdre** ; à ce titre, la prière finale du dialogue montre une parfaite communion des deux amis, qui ressemble à la contemplation de l'aimé qui est décrit comme un double dans le discours de **Socrate** :

**Socrate** : « Avons-nous, Phèdre, quelque autre chose encore à demander ? J'ai, quant à moi, suffisamment exprimé tous mes vœux. »

**Phèdre** : « Fais donc les mêmes vœux pour moi ; car entre amis tout est commun. »

#### B) L'art de parler d'amour

L'amour naît de la parole et le lecteur peut avoir l'impression que celui qui prononce les paroles ou écrit un texte est amoureux si l'œuvre crée cet effet, grâce au langage. L'amour peut devenir un effet du

discours : ainsi, chez **Verlaine**, le sujet lyrique est présenté souvent comme un amoureux délaissé, mélancolique, mais on ne peut pas en déduire forcément que Paul **Verlaine** a écrit cela parce qu'il était amoureux. La réduction de la poésie à la biographie de l'auteur est décevante et naïve, surtout dans ce recueil où il y aurait plusieurs aimés (**Rimbaud**, **Mathilde** ?). Il est plus fécond pour l'analyse de penser que **Verlaine** crée un langage amoureux, à partir d'une rhétorique et d'une tradition poétique anciennes, reprenant ainsi le thème du spleen, de manière beaucoup plus légère et impressionniste que Baudelaire.

Cette approche permet en outre de montrer comment **Verlaine** multiplie les images, les *personae* de poète amoureux, en présentant l'amour de manière ténue comme dans la deuxième partie de « Bruxelles. Simples fresques » :

Le château, tout blanc  
Avec, à son flanc,  
Le soleil couché,  
Les champs à l'entour :  
Oh ! que notre amour  
N'est-il là niché !

Ou bien comme une souffrance vive accompagnée de dépit et de rancune comme dans « Birds in the night » :

Vous n'avez pas eu toute patience :  
Cela se comprend par malheur, de reste  
Vous êtes si jeune ! Et l'insouciance,  
C'est le lot amer de l'âge céleste !  
Vous n'avez pas eu toute la douceur.  
Cela par malheur d'ailleurs se comprend ;  
Vous êtes si jeune, ô ma froide sœur,  
Que votre cœur doit être indifférent !

L'amour peut également se dire de manière optimiste comme dans « Green » ou de manière mélancolique et vague comme dans les « Ariettes oubliées ». À travers le recueil, on voit se déployer un art de la parole amoureuse, variée, travaillée, cultivant une apparence de spontanéité et de fraîcheur qui est le fruit de l'art et du travail poétique.

## Des paroles et des actes

## Décrypter le sujet

- Le sujet repose sur deux termes coordonnés par « et » : il faut donc s'interroger sur le lien entre ces deux éléments : le lien est-il nécessaire ou accidentel ? Peut-on avoir l'un avec l'autre, ou les deux termes s'excluent-ils ? Peut-on se passer des deux ? L'un est-il préférable à l'autre pour des raisons morales, métaphysiques ou d'efficacité pragmatique ?
- On a tendance à opposer les paroles aux actes : il serait facile de parler, de promettre, mais la réalisation de la parole par l'acte serait plus problématique. Les actes peuvent ne pas suivre les paroles.
- Inversement, on pourrait se demander si dans certaines circonstances, la parole ne devient pas action : c'est ce qu'analyse le philosophe et linguiste britannique J. L. Austin dans *Quand dire, c'est faire* : la parole performative vaut pour une action, comme dans la formule « Je vous marie ». La parole pourrait donc être action.
- *A priori*, les paroles semblent précéder l'acte, mais on peut très bien envisager des cas où l'acte précède des paroles qui le commentent, l'interprètent et le modifient.

## I. Les paroles et les actes sont séparés

## A) Parler c'est bien, agir c'est mieux

La parole est facile, elle ne demande aucune implication concrète, n'engage pas celui qui parle, alors que les actes sont ineffaçables et peuvent être reprochés concrètement à quelqu'un. Il y aurait donc un divorce entre la parole et l'action. Ainsi, dans *Les Fausses confidences*, **Araminte** se promet de renvoyer **Dorante** mais ne parvient pas à le faire. *Romances sans paroles* constitue une forme de remplacement de l'acte par la parole (le recueil a été publié alors que **Verlaine**, emprisonné pour avoir blessé Arthur **Rimbaud** d'un coup de pistolet, était empêché de toute action).

B) La parole est préférée à l'acte car elle est plus facile, sans responsabilité

La parole peut être préférée aux actes par lâcheté ou par mauvaise foi. **Verlaine** écrit « Birds in the night », où la parole adressée à sa femme est une forme de fuite devant ses responsabilités dans l'échec de son mariage. La parole de dépit amoureux de **Verlaine** semble un moyen d'éviter l'action.

**Platon** dénonce dans le dialogue les orateurs professionnels (les logographes) qui écrivent pour autrui et dont la responsabilité ne peut être engagée car ils prêtent leur plume à autrui : ils parlent à tort et à travers car ils ne sont pas sommés d'agir. **Socrate** critique l'éloquence de **Palamède** d'Élée :

« il parlait avec un art si achevé qu'il faisait paraître à son auditoire les mêmes choses à la fois semblables et dissemblables, unes et multiples, en repos aussi bien qu'en mouvement ».

## II. La réunion des paroles et des actes

A) L'acte applique la parole

On peut trouver cependant des cas où les paroles évoquent des actes : ainsi, chez **Verlaine**, les poèmes belges et anglais sont construits comme des relations fragmentaires de voyage, des impressions de voyageur. Parallèlement, la parole en appelle à l'acte, elle souhaiterait trouver un prolongement concret : c'est le cas dans « Bruxelles. Simples fresques. II » :

L'allée est sans fin  
Sous le ciel, divin  
D'être pâle ainsi :  
Sais-tu qu'on serait  
Bien sous le secret  
De ces arbres-ci ?  
Des messieurs bien mis,  
Sans nul doute amis  
Des Royers-Collards,  
Vont vers le château :  
J'estimerais beau  
D'être ces vieillards.  
Le château, tout blanc  
Avec, à son flanc,  
Le soleil couché,  
Les champs à l'entour :  
Oh ! que notre amour  
N'est-il là niché !

Le poète souhaite que l'action soit la sœur du rêve pour pasticher Baudelaire, mais le poème s'achève



sur ce désir pas encore réalisé.

Il arrive également que des paroles se traduisent par des actes, notamment chez **Marivaux**. La stratégie de **Dubois** dévoilée dans les premières scènes sera rigoureusement exécutée, point par point, tout au long de la pièce. Ce sont les actes de la pièce qui prolongent les paroles du maître de jeu **Dubois**.

## B) Quand l'acte précède la parole

Parler des paroles et des actes semble présupposer l'antériorité des paroles, ce qui semble plus logique. Cependant, on trouve des cas d'inversion de l'ordre chronologique : c'est la parole qui suit un acte pour le commenter, lui donner de l'importance, l'insérer dans une stratégie. Ainsi, **Dubois** n'a pas le temps de prévenir **Dorante** du piège tendu par **Araminte** dans l'acte II, mais il va ensuite intégrer la manipulation d'**Araminte** dans sa stratégie globale :

**DUBOIS**, *sortant, et en passant auprès de Dorante, rapidement* — Il m'est impossible de l'instruire ; mais qu'il se découvre ou non, les choses ne peuvent aller que bien.

Cette hypothèse est confirmée dans la scène 16 de l'acte II :

**DUBOIS** — **Dorante** s'est-il déclaré, Madame ? et est-il nécessaire que je lui parle ?

**ARAMINTE** — Non, il ne m'a rien dit. Je n'ai rien – vu d'approchant à ce que tu m'as conté ; et qu'il n'en soit plus question : ne t'en mêle plus. (*Elle sort*)

**DUBOIS** — Voici l'affaire dans sa crise.

Puis dans la scène 17 de l'acte II :

**DORANTE** — Ah ! Dubois.

**DUBOIS** — Retirez-vous.

**DORANTE** — Je ne sais qu'augurer de la conversation que je viens d'avoir avec elle.

**DUBOIS** — À quoi songez-vous ? Elle n'est qu'à deux pas voulez-vous tout perdre ?

**DORANTE** — Il faut que tu m'éclaircisses...

**DUBOIS** — Allez dans le jardin.

**DORANTE** — D'un doute...

**DUBOIS** — Dans le jardin, vous dis-je ; je vais m'y rendre.

**DORANTE** — Mais...

**DUBOIS** — Je ne vous écoute plus.

**DORANTE** — Je crains plus que jamais.

L'acte est suivi de multiples paroles qui lui donnent une importance capitale. Ainsi, ce sont les commentaires incessants orchestrés autour du portrait ou de la lettre qui donnent une importance dramatique essentielle à ces deux éléments qui vont donner lieu à des scènes de révélation. La parole est donc de plus en plus proche de l'action et vise à la remplacer.

## III. Les paroles sont des actes

## A) La fausse confiance comme parole-action

La grande scène 14 de l'acte I, où se tient la première fausse confiance, montre que la parole de **Dubois** crée l'amour, agit plus que ne le ferait n'importe quel geste :

**DUBOIS** — Il vous adore ; il y a six mois qu'il n'en vit point, qu'il donnerait sa vie pour avoir le plaisir de vous contempler un instant. Vous avez dû voir qu'il a l'air enchanté quand il vous parle.

**ARAMINTE** — Il y a bien en effet quelque petite chose qui m'a paru extraordinaire. Eh ! juste ciel ! le pauvre garçon, de quoi s'avise-t-il ?

**DUBOIS** — Vous ne croiriez pas jusqu'où va sa démente ; elle le ruine, elle lui coupe la gorge. Il est bien fait, d'une figure passable, bien élevé et de bonne famille ; mais il n'est pas riche ; et vous saurez qu'il n'a tenu qu'à lui d'épouser des femmes qui l'étaient, et de fort aimables ma foi, qui offraient de lui faire sa fortune et qui auraient mérité qu'on leur fit à elles-mêmes : il y en a une qui n'en saurait revenir, et qui le poursuit encore tous les jours ; je le sais, car je l'ai rencontrée.

**ARAMINTE**, *avec négligence* — Actuellement ?

**DUBOIS** — Oui, Madame, actuellement, une grande brune très piquante, et qu'il fuit. Il n'y a pas moyen ; Monsieur refuse tout. Je les tromperais, me disait-il, je ne puis les aimer, mon cœur est parti. Ce qu'il disait quelquefois la larme à l'œil ; car il sent bien son tort.

**ARAMINTE** — Cela est fâcheux ; mais où m'a-t-il vue, avant que de venir chez moi, **Dubois** ?

**DUBOIS** — Hélas ! Madame, ce fut un jour que vous sortîtes de l'Opéra, qu'il perdit la raison ; c'était un vendredi, je m'en ressouviens ; oui, un vendredi ; il vous vit descendre l'escalier, à ce qu'il me raconta, et vous suivit jusqu'à votre carrosse ; il avait demandé votre nom, et je le trouvai qui était comme extasié, il ne remuait plus.

**ARAMINTE** — Quelle aventure !

**DUBOIS** — J'eus beau lui crier : Monsieur ! Point de nouvelles, il n'y avait personne au logis. À la fin, pourtant, il revint à lui avec un air égaré ; je le jetai dans une voiture, et nous retournâmes à la maison. J'espérais que cela se passerait, car je l'aimais : c'est le meilleur maître ! Point du tout, il n'y avait plus de ressource : ce bon sens, cet esprit jovial, cette humeur charmante, vous aviez tout expédié ; et dès le lendemain nous ne fîmes plus tous deux, lui, que rêver à vous, que vous aimer ; moi d'épier depuis le matin jusqu'au soir où vous alliez.

**ARAMINTE** — Tu m'étonnes à un point ! ...

**DUBOIS** — Je me fis même ami d'un de vos gens qui n'y est plus, un garçon fort exact, et qui m'instruisait, et à qui je payais bouteille. C'est à la Comédie qu'on va, me disait-il ; et je courais faire mon rapport, sur lequel, dès quatre heures, mon homme était à la porte. C'est chez Madame celle-ci, c'est chez Madame celle-là ; et sur cet avis, nous allions toute la soirée habiter la rue, ne vous déplaie, pour voir Madame entrer et sortir, lui dans un fiacre, et moi derrière, tous deux morfondus et gelés ; car c'était dans l'hiver ; lui, ne s'en souciant guère ; moi, jurant par-ci par-là pour me soulager. (I, 14)

**Dubois** agit par la parole : il crée une belle image de **Dorante** qui y est peint comme un amant exemplaire, digne de ceux que l'on trouve dans les romans (**Dorante** est de bonne famille comme souvent dans les romans sentimentaux du début du siècle, la rencontre à l'opéra est un *topos* du roman de l'époque). **Dubois** va donc rendre **Araminte** amoureuse en flattant son amour-propre en utilisant tout un imaginaire romanesque exagéré, référence indispensable à la culture mondaine des salons du XVIIIe siècle, flatte l'amour-propre d'**Araminte** qui reconnaît à moitié les codes romanesques et s'en

étonne : « Quelle aventure ! ».

De même, **Dubois** renforce l'amour de **Marton** en instillant dans son esprit des doutes sur l'amour de **Dorante** :

**DUBOIS** — Madame est bonne et sage ; mais prenez garde, ne trouvez-vous pas que ce petit galant-là fait les yeux doux ?

**MARTON** — Il les fait comme il les a.

**DUBOIS** — Je me trompe fort, si je n'ai pas vu la mine de ce freluquet considérer, je ne sais où, celle de Madame.

**MARTON** — Eh bien, est-ce qu'on te fâche quand on la trouve belle ?

**DUBOIS** — Non. Mais je me figure quelquefois qu'il n'est venu ici que pour la voir de plus près.

**MARTON**, *riant* — Ah ! ah ! quelle idée ! Va, tu n'y entends rien ; tu t'y connais mal.

**DUBOIS**, *riant* — Ah ! ah ! je suis donc bien sot.

**MARTON**, *riant en s'en allant* — Ah ! ah ! l'original avec ses observations !

**DUBOIS**, *seul* — Allez, allez, prenez toujours. J'aurai soin de vous les faire trouver meilleures. Allons faire jouer toutes nos batteries. (I, 17)

La parole est une action particulièrement efficace lorsqu'elle est dans la bouche de **Dubois**, qui reconnaît ses propres mérites à la fin de la pièce :

**DUBOIS** — Ouf ! ma gloire m'accable ; je mériterais bien d'appeler cette femme-là ma bru.

## B) Le discours agit, il n'est pas innocent

Les paroles ne sont pas sans effet sur le public et peuvent aboutir à des actions, notamment dans le domaine politique, comme le suggère **Socrate** :

« L'art de la rhétorique n'est-il pas l'art d'avoir de l'influence sur les âmes par le moyen de discours prononcés non seulement dans les tribunaux et dans toutes les autres assemblées publiques ? »

Le discours peut pervertir le public et l'amener à commettre de mauvaises actions :

« Ainsi donc, quand l'orateur, qui ignore ce qu'est le bien et le mal, trouve une cité dans la même ignorance et entreprend de la persuader, [...] en faisant l'éloge du mal comme s'il s'agissait du bien ; [...] quelle sorte de fruit, penses-tu, l'art oratoire doit-il, dans ces conditions, récolter étant donné ce qu'il a semé ?

Un fruit assez mauvais sans doute. »

Enfin, chez **Verlaine**, la parole poétique équivaut à une action, dans les poèmes satiriques concernant **Mathilde**, comme « Child wife » où **Verlaine** « exécute » par la parole sa femme en rejetant sur elle l'entière responsabilité de l'échec de leur mariage.

« La vraie éloquence  
se moque de l'éloquence » Blaise Pascal, Pensées (1670)

### Décrypter le sujet

- Cette fameuse phrase de Pascal, penseur et écrivain du XVII<sup>e</sup> siècle, reprend deux fois le mot « éloquence », mais dans des sens sensiblement différents.
- Pascal s'interroge sur les liens entre l'art de bien parler (« la vraie éloquence »), l'art de convaincre et de persuader, et la rhétorique instituée, le code enseigné et utilisé par les orateurs (« l'éloquence »).
- Ainsi, le véritable art de parler se jouerait des règles de la rhétorique, les dépasserait avec virtuosité, la persuasion n'étant pas qu'une affaire de technique.
- Cependant, la vraie éloquence doit connaître les règles pour pouvoir s'en moquer, les tourner en dérision, jouer avec elles. Ainsi, on peut se demander si l'on peut être éloquent si l'on n'a pas reçu de formation rhétorique.
- Toutefois, se moquer de la rhétorique, n'est-ce pas le chef-d'œuvre même de la rhétorique, qui utiliserait l'ironie comme arme pour mieux convaincre ? On ne sortirait donc pas de la rhétorique, même en la contestant.

#### I. L'éloquence dépasse la technique rhétorique et s'en joue

A) La rhétorique est un jeu vide qui trouve ses limites

Le dialogue platonicien commence par une critique du discours de **Lysias**, en deux temps. Après avoir reconnu certains mérites formels au discours (« son style est clair, précis, chacune de ses expressions est bien tournée »), **Socrate** considère qu'il n'est pas bien organisé :

« il a dit les mêmes choses deux ou trois fois comme s'il n'était pas bien à son aise pour dire

beaucoup de choses sur le même sujet ».

Mais la critique devient peu à peu plus profonde : **Socrate** accuse l'orateur d'user de la rhétorique pour produire des discours sans vérité, qui ne cherchent qu'à convaincre l'auditoire sans pour autant lui apprendre la vérité. La rhétorique est donc réduite à une technique, à un jeu avec les mots qui peut vite trouver ses limites. Ainsi, il critique le discours de **Lysias** qui lui paraît vide :

« peut-être même qu'un sujet de ce genre ne l'intéressait pas ? Dès lors, il me faisait l'effet d'un jouvenceau qui donne une démonstration de son talent, en disant les mêmes choses comme ceci puis comme cela, mais chaque fois à la perfection ».

Or, **Phèdre** ne comprend pas cette critique et la réproouve, ce qui souligne la force du discours de **Lysias** :

« Ce que tu dis là **Socrate** n'a aucun sens. Voilà justement la principale qualité de ce discours car de tous les éléments du sujet qui méritaient d'être traités, il n'en a omis aucun. J'en conclus que, comparé à ce qu'il a dit, on ne pourra jamais tenir un autre discours plus plein et de plus grande valeur. »

Ce que refuse **Socrate**, c'est que la parole ne soit qu'un jeu, une manipulation coupée de la vérité : « L'homme qui connaît le vrai peut, en faisant de la parole un jeu, égarer ses auditeurs. »

De même, la poésie de **Verlaine** refuse l'éloquence, la rhétorique et rejette en partie la tradition poétique dont la rime, comme le dit **Verlaine** dans « Art poétique » :

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !

Tu feras bien, en train d'énergie,

De rendre un peu la Rime assagie.

Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime ?

Quel enfant sourd ou quel nègre fou

Nous a forgé ce bijou d'un sou

Qui sonne creux et faux sous la lime ?

**Verlaine** va ainsi jouer avec la rime à la fin de « C'est le chien de Jean de Nivelle », après avoir évoqué avec autodérision le « petit poète jamais las/ De la rime non attrapée » :

Arrière robin crotté ! place,

Petit courtaud, petit abbé,

Petit poète jamais las

De la rime non attrapée !...

Voici que la nuit vraie arrive...

Cependant jamais fatigué

D'être inattentif et naïf

François-les-bas-bleus s'en égaie.

Le dernier quatrain n'a plus de rime, ce qui est une réalisation de ce qui précède. Le poète virtuose dénonce de cette manière l'artificialité de la convention poétique.

## B) Le véritable orateur se moque des règles

**Socrate** ne cesse tout au long du dialogue de montrer que la seule technique oratoire ne peut aboutir à la vérité. Le véritable orateur doit d'abord connaître la vérité, c'est la seule règle :

« Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. Toi, va retrouver **Lysias** et dis-lui qu'étant descendus tous les deux vers le ruisseau et le temple des Nymphes, nous y avons entendu des discours qui nous commandaient d'annoncer à **Lysias** et à tous ceux qui composent des discours, à Homère, à tous ceux qui ont composé des poèmes chantés et non chantés, à Solon enfin, et à tous ceux qui, sous le nom de lois, ont rédigé des traités politiques, que si, en composant leurs ouvrages, ils ont connu la vérité, se sont trouvés capables de défendre par des preuves ce qu'ils ont rédigé et de faire par leurs paroles, que leurs écrits paraissent sans valeur, ce n'est point leur activité d'écrivain, mais leur souci du vrai qui leur vaudra leur nom. [...] Quant à celui qui n'a rien de plus précieux que ce qu'il a composé ou écrit, retournant à loisir sans dessus dessous sa pensée, ajoutant une chose pour retrancher une autre, tu l'appelleras, comme il le mérite, poète, faiseur de discours, ou rédacteur de lois. »

Dans la pièce de **Marivaux**, **Dubois** est un manipulateur hors pair qui détient une éloquence parfaite mais invisible, cachée. En tant que domestique, il n'a pas appris la rhétorique, mais parvient à convaincre par un art de la parole qui est essentiellement un art de la tromperie et de la manipulation psychologique. Il est sûr de son succès et exprime à plusieurs reprises une grande foi dans son éloquence :

**DUBOIS** — Oh ! vous m'impatientez avec vos terreurs : Oh que diantre ! un peu de confiance ; vous réussirez, vous dis-je. Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là ; nous sommes convenus de toutes nos actions ; toutes nos mesures sont prises ; je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents, je vous conduis, et on vous aimera, toute raisonnable qu'on est ; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous ? Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende.

Son langage devient direct et quasi martial lorsqu'il parle à **Dorante** :

**DUBOIS** — Oh ! oui : point de quartier. Il faut l'achever, pendant qu'elle est étourdie. Elle ne sait plus ce qu'elle fait. Ne voyez-vous pas bien qu'elle triche avec moi, qu'elle me fait accroire que vous ne lui avez rien dit ? Ah ! je lui apprendrai à vouloir me souffler mon emploi de confident pour vous aimer en fraude. (III, 1)

## II. Se moquer de l'éloquence, c'est être au sommet de l'éloquence

### A) Pour pouvoir se moquer des règles, il faut les connaître

Prendre ses distances par rapport à la rhétorique et à l'éloquence traditionnelle implique de maîtriser ces règles. Ainsi, **Socrate** critique le discours de **Lysias** tout d'abord en fonction des règles rhétoriques, lorsqu'il montre que le discours est mal organisé, répétitif, et sans véritable progression argumentative :

« lorsqu'il s'agit de développements qui s'imposent, c'est moins de l'invention que de l'arrangement qu'il faut faire l'éloge. Au contraire, lorsqu'il s'agit de développements qui ne s'imposent pas et dont l'invention est ardue, c'est, outre l'arrangement, l'invention qu'il faut louer. »

Cela montre que l'on ne sort pas du cadre rhétorique, même lorsqu'on montre l'insuffisance de la pure

technique oratoire.

## B) Se moquer des règles ou les ignorer : une posture rhétorique

On pourrait se demander si le fait de se moquer de l'éloquence n'est pas une posture rhétorique, qui consiste à jouer la virtuosité par-delà le respect des règles. Ainsi, **Socrate**, qui ne cesse de manipuler la parole, dit à **Phèdre** : « Je pense être, moi, étranger à l'art oratoire. »

N'est-ce pas ici une forme d'*excusatio propter infirmitatem* (procédé rhétorique consistant à se présenter de manière humble en exagérant sa faiblesse afin d'obtenir la bienveillance du public pour mieux le convaincre) ? **Socrate** se présente comme un « amoureux des discours », un dilettante, mais il endort ainsi la méfiance de ses interlocuteurs et les convainc plus facilement.

**Phèdre** semble comprendre cela lorsqu'il dit sur **Socrate** : « il avait grande envie de parler mais il faisait des manières ».

De plus, feindre de ne pas savoir parler est un bon moyen pour assurer son éloquence : **Dubois** ne cesse de se présenter comme un homme de confiance, fidèle, mais qui ne sait pas parler. Feindre l'ignorance, c'est le meilleur moyen de convaincre, car l'éloquence est invisible. Ainsi, il parvient à manipuler **Marton** :

**DUBOIS** — Madame est bonne et sage ; mais prenez garde, ne trouvez-vous pas que ce petit galant-là fait les yeux doux ?

**MARTON** — Il les fait comme il les a.

**DUBOIS** — Je me trompe fort, si je n'ai pas vu la mine de ce freluquet considérer, je ne sais où, celle de Madame.

**MARTON** — Eh bien, est-ce qu'on te fâche quand on la trouve belle ?

**DUBOIS** — Non. Mais je me figure quelquefois qu'il n'est venu ici que pour la voir de plus près.

**MARTON**, *riant* — Ah ! ah ! quelle idée ! Va, tu n'y entends rien ; tu t'y connais mal.

**DUBOIS**, *riant* — Ah ! ah ! je suis donc bien sot.

**MARTON**, *riant en s'en allant* — Ah ! ah ! l'original avec ses observations !

**DUBOIS**, *seul* — Allez, allez, prenez toujours. J'aurai soin de vous les faire trouver meilleures. Allons faire jouer toutes nos batteries. (I, 17)

Il feint de ne pouvoir mentir alors que c'est ce qu'il fait le mieux :

**MARTON** — Mais est-ce là tout ce que tu sais de lui ? C'est de la part de **Madame Argante** et de Monsieur le Comte que je te parle, et nous avons peur que tu n'aies pas tout dit à Madame, ou qu'elle ne cache ce que c'est. Ne nous déguise rien, tu n'en seras pas fâché.

**DUBOIS** — Ma foi ! je ne sais que son insuffisance, dont j'ai instruit Madame.

**MARTON** — Ne dissimule point.

**DUBOIS** — Moi ! un dissimulé ! moi ! garder un secret ! Vous avez bien trouvé votre homme ! En fait de discrétion, je mériterais d'être femme. Je vous demande pardon de la comparaison : mais c'est pour vous mettre l'esprit en repos. (III, 2)

Face à **Araminte**, il prétexte son zèle et sa maladresse, alors qu'il est au sommet de son art :

**ARAMINTE** — Viens ici : tu es bien imprudent, **Dubois**, bien indiscret ; moi qui ai si bonne opinion

de toi, tu n'as guère d'attention pour ce que je te dis. Je t'avais recommandé de te taire sur le chapitre de **Dorante** ; tu en sais les conséquences ridicules, et tu me l'avais promis : pour quoi donc avoir prise, sur ce misérable tableau, avec un sot qui fait un vacarme épouvantable, et qui vient ici tenir des discours tous propres à donner des idées que je serais au désespoir qu'on eût ?

**DUBOIS** — Ma foi, Madame, j'ai cru la chose sans conséquence, et je n'ai agi d'ailleurs que par un mouvement de respect et de zèle.

**ARAMINTE**, *d'un air vif* — Eh ! laisse là ton zèle, ce n'est pas là celui que je veux, ni celui qu'il me faut, c'est de ton silence dont j'ai besoin pour me tirer de l'embarras où je suis, et où tu m'as jetée toi-même ; car sans toi je ne saurais pas que cet homme-là m'aime, et je n'aurais que faire d'y regarder de si près.

**DUBOIS** — J'ai bien senti que j'avais tort.

**ARAMINTE** — Passe encore pour la dispute ; mais pourquoi s'écrier : si je disais un mot ? Y a-t-il rien de plus mal à toi ?

**DUBOIS** — C'est encore une suite de ce zèle mal entendu.

**ARAMINTE** — Eh bien ! tais-toi donc, tais-toi ; je voudrais pouvoir te faire oublier ce que tu m'as dit. (II, 11)

L'art de **Dubois** consiste à adapter son discours à son interlocuteur, ce qui est le moyen de la véritable éloquence, comme l'explique **Socrate** lui-même :

« Puisque la puissance du discours se trouve être celle d'avoir une influence sur les âmes, celui qui se propose de devenir orateur doit savoir combien il y a de genres d'âme. [...] or, lorsqu'on est à même de dire par quels discours est persuadé tel homme, lorsque, l'ayant à ses côtés, on est capable de voir clair en lui et de se faire la leçon voulue. »

### III. La parole authentique contre l'éloquence

A) L'éloquence est dépassée par la parole inspirée

Si l'éloquence consiste à se moquer de l'éloquence, on peut se demander s'il n'y a pas d'autres formes de parole plus efficace et plus vraie que la parole rhétorique. La parole inspirée, décrite par **Platon**, pourrait à ce titre dépasser de loin la rhétorique :

« Mais l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. »

« Voilà, cher Éros, la palinodie la meilleure et la plus belle que nous ayons pu t'offrir en expiation. À tous égards et notamment pour le vocabulaire, l'éloquence en est d'un tour poétique, ce qui répond à l'exigence de **Phèdre**. Pardonne à mon premier discours, accueille avec ferveur celui-ci. »

Le discours éloquent selon les règles est dépassé par le langage inspiré par les dieux. Chez **Verlaine**, l'inspiration apporte également une garantie d'authenticité du discours, mais qui n'est plus d'ordre métaphysique. Au contraire, l'inspiration poétique authentique est intérieure pour ce poète, héritier du romantisme. Bien souvent, c'est la mélancolie amoureuse qui semble être à la source du poème, si l'on en



croit la présentation du poète. Ainsi, la fin d'« Art poétique » montre ce dépassement de la technique et de la tradition :

De la musique encore et toujours !  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.  
Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.

Après avoir tordu le cou de l'éloquence et avoir mis à mal la rime, le poète retrouve une forme d'authenticité lorsque le vers devient musique et épouse l'objet qu'il évoque. Ainsi, le poète semble adopter une forme de minimalisme et de grande simplicité en reprenant l'oralité et le modèle de la chanson, notamment dans « Triste, triste était mon âme » :

Ô triste, triste était mon âme  
À cause, à cause d'une femme  
Je ne me suis pas consolé  
Bien que mon cœur s'en soit allé,  
Bien que mon cœur, bien que mon âme  
Eussent fui loin de cette femme.  
Je ne me suis pas consolé,  
Bien que mon cœur s'en soit allé.  
Et mon cœur, mon cœur trop sensible  
Dit à mon âme : Est-il possible,  
Est-il possible, – le fût-il, –  
Ce fier exil, ce triste exil ?  
Mon âme dit à mon cœur : Sais-je  
Moi-même, que nous veut ce piège  
D'être présents bien qu'exilés  
Encore que loin en allés ?

La mise en avant des répétitions, des refrains, la simplicité du lexique et la mise en place du dialogue entre le cœur et l'âme crée une forme d'intimisme et un effet d'authenticité, surtout après le poème sur le chien de Jean de Nivelle qui multiplie les références littéraires. Ici, la simplicité semble prouver l'authenticité. Naturellement, ceci est à comprendre comme une forme de justification de *persona* poétique. Si le « je » lyrique prétend être inspiré par la mélancolie ou l'amour, le poète Paul **Verlaine** est avant tout un artisan du verbe, qui travaille avec les mots plus qu'avec les sentiments.

B) La vraie parole est une forme supérieure d'éloquence

Si la parole inspirée semble dépasser la rhétorique, c'est parce qu'elle vient des dieux et donc de la vérité. La parole vraie, transcendante, dépasse toute éloquence selon **Platon**, et c'est par la dialectique, qui est un art du discours, une méthode d'analyse de la pensée et du langage, que l'on peut accéder au vrai :

« C'est quand, usant de la dialectique et prenant l'âme qui est faite pour cela, on y plante et on y sème des discours qui transmettent la science, des discours qui peuvent se tirer d'affaire tout seuls et tirer d'affaire celui qui les a plantés, des discours qui deviendront d'autres discours qui, poussant en d'autres naturels, seront en mesure de toujours assurer à cette semence l'immortalité, et de donner à celui qui en est le dépositaire le plus haut degré de bonheur que puisse atteindre un homme. »

« Tant qu'on ne connaîtra pas la vérité sur chacune des choses dont on écrit ou dont on parle, tant qu'on ne sera pas capable de définir chaque chose en elle-même, et qu'on ne pourra pas, après l'avoir définie, la diviser en espèces jusqu'à l'indivisible ; tant qu'on ne saura point également pénétrer la nature de l'âme, reconnaître la forme de discours qui correspond à chaque naturel, disposer et ordonner ses discours de façon à offrir à une âme complexe des discours pleins de complexité et en totale harmonie avec elle, à une âme simple des discours simples : jamais on ne sera capable avant ce temps de manier l'art de la parole, autant que le comporte la nature du discours, ni pour enseigner, ni pour persuader, comme tout notre débat vient précédemment de nous le révéler. »

C'est ce que souligne **Socrate** lorsqu'il imagine ce que pourrait dire l'art oratoire :

« Moi, en effet, je n'oblige personne à apprendre à parler, quand il ignore la vérité ; mais, si mon avis compte pour quelque chose, je demande qu'on acquière d'abord cette connaissance avant de m'utiliser. Car je le dis hautement : sans moi, celui qui connaîtra la réalité n'aura pas pour autant plus de maîtrise dans l'art de persuader. »

La référence au Laconien va dans le même sens : « De la parole, [dit le Laconien] il n'y a pas d'art authentique, si cet art n'atteint pas la vérité, et il ne pourra jamais y en avoir. »

C'est également la parole vraie qui dépasse l'éloquence et les ruses langagières de **Dubois**. À la fin de la pièce, **Dorante** avoue le stratagème à **Araminte** qui vient de se déclarer et qui pardonne car elle a été touchée par cette sincérité paradoxale (il avoue avoir menti) :

**DORANTE** *se lève, et dit tendrement* — Je ne la mérite pas. Cette joie me transporte. Je ne la mérite pas, Madame. Vous allez me l'ôter, mais n'importe, il faut que vous soyez instruite.

**ARAMINTE**, *étonnée* — Comment ! que voulez-vous dire ?

**DORANTE** — Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore.

**ARAMINTE**, *le regardant quelque temps sans parler* — Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui

pardonner lorsqu'il a réussi.

**DORANTE** — Quoi ! la charmante **Araminte** daigne me justifier !

**ARAMINTE** — Voici le Comte avec ma mère, ne dites mot, et laissez-moi parler.

Après cette scène, **Araminte** impose sa parole directe, franche et plus personne ne lutte contre elle. La parole vraie s'impose finalement, après avoir emprunté tous les mensonges et les détours de **Dubois** :

**ARAMINTE**, *froidement* — Oui, ma mère. (Au Comte.) Monsieur le Comte, il était question de mariage entre vous et moi, et il n'y faut plus penser : vous méritez qu'on vous aime ; mon cœur n'est point en état de vous rendre justice, et je ne suis pas d'un rang qui vous convienne.

**MADAME ARGANTE** — Quoi donc ! que signifie ce discours ?

**LE COMTE** — Je vous entends, Madame, et sans l'avoir dit à Madame (*montrant* Madame Argante) je songeais à me retirer. J'ai deviné tout, **Dorante** n'est venu chez vous qu'à cause qu'il vous aimait ; il vous a plu ; vous voulez lui faire sa fortune : voilà tout ce que vous alliez dire.

**ARAMINTE** — Je n'ai rien à ajouter.

**LE COMTE**, *tristement* — Il n'y a plus que notre discussion que nous réglerons à l'amiable ; j'ai dit que je ne plaiderais point, et je tiendrai parole.

**ARAMINTE** — Vous êtes bien généreux ; envoyez-moi quelqu'un qui en décide, et ce sera assez.

Ainsi, la parole vraie s'impose car elle est la plus persuasive. On pourrait retrouver cela chez **Verlaine**, dans « *Birds in the night* » qui montre par ses hésitations, ses retours, ses répétitions obsédantes, les tours et détours d'un cœur souffrant et aimant. Une impression d'authenticité et de vérité se dégage de ce poème, fortement empreint d'oralité et de dialogisme. Bien entendu, la sincérité du sujet biographique Paul **Verlaine** reste un mystère pour le lecteur, mais l'éloquence verlainienne consiste à donner un parfum d'authenticité à cette création verbale.

« La vraie éloquence  
se moque de l'éloquence » Blaise Pascal, Pensées (1670)

### Décrypter le sujet

- Cette fameuse phrase de Pascal, penseur et écrivain du XVII<sup>e</sup> siècle, reprend deux fois le mot « éloquence », mais dans des sens sensiblement différents.
- Pascal s'interroge sur les liens entre l'art de bien parler (« la vraie éloquence »), l'art de convaincre et de persuader, et la rhétorique instituée, le code enseigné et utilisé par les orateurs (« l'éloquence »).
- Ainsi, le véritable art de parler se jouerait des règles de la rhétorique, les dépasserait avec virtuosité, la persuasion n'étant pas qu'une affaire de technique.
- Cependant, la vraie éloquence doit connaître les règles pour pouvoir s'en moquer, les tourner en dérision, jouer avec elles. Ainsi, on peut se demander si l'on peut être éloquent si l'on n'a pas reçu de formation rhétorique.
- Toutefois, se moquer de la rhétorique, n'est-ce pas le chef-d'œuvre même de la rhétorique, qui utiliserait l'ironie comme arme pour mieux convaincre ? On ne sortirait donc pas de la rhétorique, même en la contestant.

#### I. L'éloquence dépasse la technique rhétorique et s'en joue

A) La rhétorique est un jeu vide qui trouve ses limites

Le dialogue platonicien commence par une critique du discours de **Lysias**, en deux temps. Après avoir reconnu certains mérites formels au discours (« son style est clair, précis, chacune de ses expressions est bien tournée »), **Socrate** considère qu'il n'est pas bien organisé :

« il a dit les mêmes choses deux ou trois fois comme s'il n'était pas bien à son aise pour dire

beaucoup de choses sur le même sujet ».

Mais la critique devient peu à peu plus profonde : **Socrate** accuse l'orateur d'user de la rhétorique pour produire des discours sans vérité, qui ne cherchent qu'à convaincre l'auditoire sans pour autant lui apprendre la vérité. La rhétorique est donc réduite à une technique, à un jeu avec les mots qui peut vite trouver ses limites. Ainsi, il critique le discours de **Lysias** qui lui paraît vide :

« peut-être même qu'un sujet de ce genre ne l'intéressait pas ? Dès lors, il me faisait l'effet d'un jouvenceau qui donne une démonstration de son talent, en disant les mêmes choses comme ceci puis comme cela, mais chaque fois à la perfection ».

Or, **Phèdre** ne comprend pas cette critique et la réproouve, ce qui souligne la force du discours de **Lysias** :

« Ce que tu dis là **Socrate** n'a aucun sens. Voilà justement la principale qualité de ce discours car de tous les éléments du sujet qui méritaient d'être traités, il n'en a omis aucun. J'en conclus que, comparé à ce qu'il a dit, on ne pourra jamais tenir un autre discours plus plein et de plus grande valeur. »

Ce que refuse **Socrate**, c'est que la parole ne soit qu'un jeu, une manipulation coupée de la vérité : « L'homme qui connaît le vrai peut, en faisant de la parole un jeu, égarer ses auditeurs. »

De même, la poésie de **Verlaine** refuse l'éloquence, la rhétorique et rejette en partie la tradition poétique dont la rime, comme le dit **Verlaine** dans « Art poétique » :

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !

Tu feras bien, en train d'énergie,

De rendre un peu la Rime assagie.

Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime ?

Quel enfant sourd ou quel nègre fou

Nous a forgé ce bijou d'un sou

Qui sonne creux et faux sous la lime ?

**Verlaine** va ainsi jouer avec la rime à la fin de « C'est le chien de Jean de Nivelle », après avoir évoqué avec autodérision le « petit poète jamais las/ De la rime non attrapée » :

Arrière robin crotté ! place,

Petit courtaud, petit abbé,

Petit poète jamais las

De la rime non attrapée !...

Voici que la nuit vraie arrive...

Cependant jamais fatigué

D'être inattentif et naïf

François-les-bas-bleus s'en égaie.

Le dernier quatrain n'a plus de rime, ce qui est une réalisation de ce qui précède. Le poète virtuose dénonce de cette manière l'artificialité de la convention poétique.

## B) Le véritable orateur se moque des règles

**Socrate** ne cesse tout au long du dialogue de montrer que la seule technique oratoire ne peut aboutir à la vérité. Le véritable orateur doit d'abord connaître la vérité, c'est la seule règle :

« Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. Toi, va retrouver **Lysias** et dis-lui qu'étant descendus tous les deux vers le ruisseau et le temple des Nymphes, nous y avons entendu des discours qui nous commandaient d'annoncer à **Lysias** et à tous ceux qui composent des discours, à Homère, à tous ceux qui ont composé des poèmes chantés et non chantés, à Solon enfin, et à tous ceux qui, sous le nom de lois, ont rédigé des traités politiques, que si, en composant leurs ouvrages, ils ont connu la vérité, se sont trouvés capables de défendre par des preuves ce qu'ils ont rédigé et de faire par leurs paroles, que leurs écrits paraissent sans valeur, ce n'est point leur activité d'écrivain, mais leur souci du vrai qui leur vaudra leur nom. [...] Quant à celui qui n'a rien de plus précieux que ce qu'il a composé ou écrit, retournant à loisir sans dessus dessous sa pensée, ajoutant une chose pour retrancher une autre, tu l'appelleras, comme il le mérite, poète, faiseur de discours, ou rédacteur de lois. »

Dans la pièce de **Marivaux**, **Dubois** est un manipulateur hors pair qui détient une éloquence parfaite mais invisible, cachée. En tant que domestique, il n'a pas appris la rhétorique, mais parvient à convaincre par un art de la parole qui est essentiellement un art de la tromperie et de la manipulation psychologique. Il est sûr de son succès et exprime à plusieurs reprises une grande foi dans son éloquence :

**DUBOIS** — Oh ! vous m'impatientez avec vos terreurs : Oh que diantre ! un peu de confiance ; vous réussirez, vous dis-je. Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là ; nous sommes convenus de toutes nos actions ; toutes nos mesures sont prises ; je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents, je vous conduis, et on vous aimera, toute raisonnable qu'on est ; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous ? Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende.

Son langage devient direct et quasi martial lorsqu'il parle à **Dorante** :

**DUBOIS** — Oh ! oui : point de quartier. Il faut l'achever, pendant qu'elle est étourdie. Elle ne sait plus ce qu'elle fait. Ne voyez-vous pas bien qu'elle triche avec moi, qu'elle me fait accroire que vous ne lui avez rien dit ? Ah ! je lui apprendrai à vouloir me souffler mon emploi de confident pour vous aimer en fraude. (III, 1)

## II. Se moquer de l'éloquence, c'est être au sommet de l'éloquence

### A) Pour pouvoir se moquer des règles, il faut les connaître

Prendre ses distances par rapport à la rhétorique et à l'éloquence traditionnelle implique de maîtriser ces règles. Ainsi, **Socrate** critique le discours de **Lysias** tout d'abord en fonction des règles rhétoriques, lorsqu'il montre que le discours est mal organisé, répétitif, et sans véritable progression argumentative :

« lorsqu'il s'agit de développements qui s'imposent, c'est moins de l'invention que de l'arrangement qu'il faut faire l'éloge. Au contraire, lorsqu'il s'agit de développements qui ne s'imposent pas et dont l'invention est ardue, c'est, outre l'arrangement, l'invention qu'il faut louer. »

Cela montre que l'on ne sort pas du cadre rhétorique, même lorsqu'on montre l'insuffisance de la pure

technique oratoire.

## B) Se moquer des règles ou les ignorer : une posture rhétorique

On pourrait se demander si le fait de se moquer de l'éloquence n'est pas une posture rhétorique, qui consiste à jouer la virtuosité par-delà le respect des règles. Ainsi, **Socrate**, qui ne cesse de manipuler la parole, dit à **Phèdre** : « Je pense être, moi, étranger à l'art oratoire. »

N'est-ce pas ici une forme d'*excusatio propter infirmitatem* (procédé rhétorique consistant à se présenter de manière humble en exagérant sa faiblesse afin d'obtenir la bienveillance du public pour mieux le convaincre) ? **Socrate** se présente comme un « amoureux des discours », un dilettante, mais il endort ainsi la méfiance de ses interlocuteurs et les convainc plus facilement.

**Phèdre** semble comprendre cela lorsqu'il dit sur **Socrate** : « il avait grande envie de parler mais il faisait des manières ».

De plus, feindre de ne pas savoir parler est un bon moyen pour assurer son éloquence : **Dubois** ne cesse de se présenter comme un homme de confiance, fidèle, mais qui ne sait pas parler. Feindre l'ignorance, c'est le meilleur moyen de convaincre, car l'éloquence est invisible. Ainsi, il parvient à manipuler **Marton** :

**DUBOIS** — Madame est bonne et sage ; mais prenez garde, ne trouvez-vous pas que ce petit galant-là fait les yeux doux ?

**MARTON** — Il les fait comme il les a.

**DUBOIS** — Je me trompe fort, si je n'ai pas vu la mine de ce freluquet considérer, je ne sais où, celle de Madame.

**MARTON** — Eh bien, est-ce qu'on te fâche quand on la trouve belle ?

**DUBOIS** — Non. Mais je me figure quelquefois qu'il n'est venu ici que pour la voir de plus près.

**MARTON**, *riant* — Ah ! ah ! quelle idée ! Va, tu n'y entends rien ; tu t'y connais mal.

**DUBOIS**, *riant* — Ah ! ah ! je suis donc bien sot.

**MARTON**, *riant en s'en allant* — Ah ! ah ! l'original avec ses observations !

**DUBOIS**, *seul* — Allez, allez, prenez toujours. J'aurai soin de vous les faire trouver meilleures. Allons faire jouer toutes nos batteries. (I, 17)

Il feint de ne pouvoir mentir alors que c'est ce qu'il fait le mieux :

**MARTON** — Mais est-ce là tout ce que tu sais de lui ? C'est de la part de **Madame Argante** et de Monsieur le Comte que je te parle, et nous avons peur que tu n'aies pas tout dit à Madame, ou qu'elle ne cache ce que c'est. Ne nous déguise rien, tu n'en seras pas fâché.

**DUBOIS** — Ma foi ! je ne sais que son insuffisance, dont j'ai instruit Madame.

**MARTON** — Ne dissimule point.

**DUBOIS** — Moi ! un dissimulé ! moi ! garder un secret ! Vous avez bien trouvé votre homme ! En fait de discrétion, je mériterais d'être femme. Je vous demande pardon de la comparaison : mais c'est pour vous mettre l'esprit en repos. (III, 2)

Face à **Araminte**, il prétexte son zèle et sa maladresse, alors qu'il est au sommet de son art :

**ARAMINTE** — Viens ici : tu es bien imprudent, **Dubois**, bien indiscret ; moi qui ai si bonne opinion

de toi, tu n'as guère d'attention pour ce que je te dis. Je t'avais recommandé de te taire sur le chapitre de **Dorante** ; tu en sais les conséquences ridicules, et tu me l'avais promis : pour quoi donc avoir prise, sur ce misérable tableau, avec un sot qui fait un vacarme épouvantable, et qui vient ici tenir des discours tous propres à donner des idées que je serais au désespoir qu'on eût ?

**DUBOIS** — Ma foi, Madame, j'ai cru la chose sans conséquence, et je n'ai agi d'ailleurs que par un mouvement de respect et de zèle.

**ARAMINTE**, *d'un air vif* — Eh ! laisse là ton zèle, ce n'est pas là celui que je veux, ni celui qu'il me faut, c'est de ton silence dont j'ai besoin pour me tirer de l'embarras où je suis, et où tu m'as jetée toi-même ; car sans toi je ne saurais pas que cet homme-là m'aime, et je n'aurais que faire d'y regarder de si près.

**DUBOIS** — J'ai bien senti que j'avais tort.

**ARAMINTE** — Passe encore pour la dispute ; mais pourquoi s'écrier : si je disais un mot ? Y a-t-il rien de plus mal à toi ?

**DUBOIS** — C'est encore une suite de ce zèle mal entendu.

**ARAMINTE** — Eh bien ! tais-toi donc, tais-toi ; je voudrais pouvoir te faire oublier ce que tu m'as dit. (II, 11)

L'art de **Dubois** consiste à adapter son discours à son interlocuteur, ce qui est le moyen de la véritable éloquence, comme l'explique **Socrate** lui-même :

« Puisque la puissance du discours se trouve être celle d'avoir une influence sur les âmes, celui qui se propose de devenir orateur doit savoir combien il y a de genres d'âme. [...] or, lorsqu'on est à même de dire par quels discours est persuadé tel homme, lorsque, l'ayant à ses côtés, on est capable de voir clair en lui et de se faire la leçon voulue. »

### III. La parole authentique contre l'éloquence

A) L'éloquence est dépassée par la parole inspirée

Si l'éloquence consiste à se moquer de l'éloquence, on peut se demander s'il n'y a pas d'autres formes de parole plus efficace et plus vraie que la parole rhétorique. La parole inspirée, décrite par **Platon**, pourrait à ce titre dépasser de loin la rhétorique :

« Mais l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. »

« Voilà, cher Éros, la palinodie la meilleure et la plus belle que nous ayons pu t'offrir en expiation. À tous égards et notamment pour le vocabulaire, l'éloquence en est d'un tour poétique, ce qui répond à l'exigence de **Phèdre**. Pardonne à mon premier discours, accueille avec ferveur celui-ci. »

Le discours éloquent selon les règles est dépassé par le langage inspiré par les dieux. Chez **Verlaine**, l'inspiration apporte également une garantie d'authenticité du discours, mais qui n'est plus d'ordre métaphysique. Au contraire, l'inspiration poétique authentique est intérieure pour ce poète, héritier du romantisme. Bien souvent, c'est la mélancolie amoureuse qui semble être à la source du poème, si l'on en



croit la présentation du poète. Ainsi, la fin d'« Art poétique » montre ce dépassement de la technique et de la tradition :

De la musique encore et toujours !  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.  
Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.

Après avoir tordu le cou de l'éloquence et avoir mis à mal la rime, le poète retrouve une forme d'authenticité lorsque le vers devient musique et épouse l'objet qu'il évoque. Ainsi, le poète semble adopter une forme de minimalisme et de grande simplicité en reprenant l'oralité et le modèle de la chanson, notamment dans « Triste, triste était mon âme » :

Ô triste, triste était mon âme  
À cause, à cause d'une femme  
Je ne me suis pas consolé  
Bien que mon cœur s'en soit allé,  
Bien que mon cœur, bien que mon âme  
Eussent fui loin de cette femme.  
Je ne me suis pas consolé,  
Bien que mon cœur s'en soit allé.  
Et mon cœur, mon cœur trop sensible  
Dit à mon âme : Est-il possible,  
Est-il possible, – le fût-il, –  
Ce fier exil, ce triste exil ?  
Mon âme dit à mon cœur : Sais-je  
Moi-même, que nous veut ce piège  
D'être présents bien qu'exilés  
Encore que loin en allés ?

La mise en avant des répétitions, des refrains, la simplicité du lexique et la mise en place du dialogue entre le cœur et l'âme crée une forme d'intimisme et un effet d'authenticité, surtout après le poème sur le chien de Jean de Nivelle qui multiplie les références littéraires. Ici, la simplicité semble prouver l'authenticité. Naturellement, ceci est à comprendre comme une forme de justification de *persona* poétique. Si le « je » lyrique prétend être inspiré par la mélancolie ou l'amour, le poète Paul **Verlaine** est avant tout un artisan du verbe, qui travaille avec les mots plus qu'avec les sentiments.

B) La vraie parole est une forme supérieure d'éloquence

Si la parole inspirée semble dépasser la rhétorique, c'est parce qu'elle vient des dieux et donc de la vérité. La parole vraie, transcendante, dépasse toute éloquence selon **Platon**, et c'est par la dialectique, qui est un art du discours, une méthode d'analyse de la pensée et du langage, que l'on peut accéder au vrai :

« C'est quand, usant de la dialectique et prenant l'âme qui est faite pour cela, on y plante et on y sème des discours qui transmettent la science, des discours qui peuvent se tirer d'affaire tout seuls et tirer d'affaire celui qui les a plantés, des discours qui deviendront d'autres discours qui, poussant en d'autres naturels, seront en mesure de toujours assurer à cette semence l'immortalité, et de donner à celui qui en est le dépositaire le plus haut degré de bonheur que puisse atteindre un homme. »

« Tant qu'on ne connaîtra pas la vérité sur chacune des choses dont on écrit ou dont on parle, tant qu'on ne sera pas capable de définir chaque chose en elle-même, et qu'on ne pourra pas, après l'avoir définie, la diviser en espèces jusqu'à l'indivisible ; tant qu'on ne saura point également pénétrer la nature de l'âme, reconnaître la forme de discours qui correspond à chaque naturel, disposer et ordonner ses discours de façon à offrir à une âme complexe des discours pleins de complexité et en totale harmonie avec elle, à une âme simple des discours simples : jamais on ne sera capable avant ce temps de manier l'art de la parole, autant que le comporte la nature du discours, ni pour enseigner, ni pour persuader, comme tout notre débat vient précédemment de nous le révéler. »

C'est ce que souligne **Socrate** lorsqu'il imagine ce que pourrait dire l'art oratoire :

« Moi, en effet, je n'oblige personne à apprendre à parler, quand il ignore la vérité ; mais, si mon avis compte pour quelque chose, je demande qu'on acquière d'abord cette connaissance avant de m'utiliser. Car je le dis hautement : sans moi, celui qui connaîtra la réalité n'aura pas pour autant plus de maîtrise dans l'art de persuader. »

La référence au Laconien va dans le même sens : « De la parole, [dit le Laconien] il n'y a pas d'art authentique, si cet art n'atteint pas la vérité, et il ne pourra jamais y en avoir. »

C'est également la parole vraie qui dépasse l'éloquence et les ruses langagières de **Dubois**. À la fin de la pièce, **Dorante** avoue le stratagème à **Araminte** qui vient de se déclarer et qui pardonne car elle a été touchée par cette sincérité paradoxale (il avoue avoir menti) :

**DORANTE** *se lève, et dit tendrement* — Je ne la mérite pas. Cette joie me transporte. Je ne la mérite pas, Madame. Vous allez me l'ôter, mais n'importe, il faut que vous soyez instruite.

**ARAMINTE**, *étonnée* — Comment ! que voulez-vous dire ?

**DORANTE** — Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore.

**ARAMINTE**, *le regardant quelque temps sans parler* — Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui

pardonne lorsqu'il a réussi.

**DORANTE** — Quoi ! la charmante **Araminte** daigne me justifier !

**ARAMINTE** — Voici le Comte avec ma mère, ne dites mot, et laissez-moi parler.

Après cette scène, **Araminte** impose sa parole directe, franche et plus personne ne lutte contre elle. La parole vraie s'impose finalement, après avoir emprunté tous les mensonges et les détours de **Dubois** :

**ARAMINTE**, *froidement* — Oui, ma mère. (Au Comte.) Monsieur le Comte, il était question de mariage entre vous et moi, et il n'y faut plus penser : vous méritez qu'on vous aime ; mon cœur n'est point en état de vous rendre justice, et je ne suis pas d'un rang qui vous convienne.

**MADAME ARGANTE** — Quoi donc ! que signifie ce discours ?

**LE COMTE** — Je vous entends, Madame, et sans l'avoir dit à Madame (*montrant* Madame Argante) je songeais à me retirer. J'ai deviné tout, **Dorante** n'est venu chez vous qu'à cause qu'il vous aimait ; il vous a plu ; vous voulez lui faire sa fortune : voilà tout ce que vous alliez dire.

**ARAMINTE** — Je n'ai rien à ajouter.

**LE COMTE**, *tristement* — Il n'y a plus que notre discussion que nous réglerons à l'amiable ; j'ai dit que je ne plaiderais point, et je tiendrai parole.

**ARAMINTE** — Vous êtes bien généreux ; envoyez-moi quelqu'un qui en décide, et ce sera assez.

Ainsi, la parole vraie s'impose car elle est la plus persuasive. On pourrait retrouver cela chez **Verlaine**, dans « *Birds in the night* » qui montre par ses hésitations, ses retours, ses répétitions obsédantes, les tours et détours d'un cœur souffrant et aimant. Une impression d'authenticité et de vérité se dégage de ce poème, fortement empreint d'oralité et de dialogisme. Bien entendu, la sincérité du sujet biographique Paul **Verlaine** reste un mystère pour le lecteur, mais l'éloquence verlainienne consiste à donner un parfum d'authenticité à cette création verbale.

Dans Entretiens avec  
le professeur Y,

Louis-Ferdinand Céline écrit : « J'ai inventé l'émotion dans le langage écrit !... Oui, le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit... [...] retrouver l'émotion du "parlé" à travers l'écrit ! c'est pas rien, c'est infime mais c'est quelque chose ! »

En quoi ces propos illustrent-ils les œuvres au programme ?

### Décrypter le sujet

- Ce sujet peut paraître un peu surprenant, étant donné qu'on y entend Céline (1894-1961), un romancier majeur du XXe siècle, s'exprimer de manière « parlée » et vanter la transcription du langage parlé dans l'écriture littéraire.
- Céline se répète et les répétitions, les points de suspension, les points d'exclamation, la syntaxe orale, l'emploi du langage familier sont autant de marques de sa volonté de dynamiser l'écriture par la parole, voire de la dynamiter. Cependant, il ne s'agit pas principalement de détruire le langage littéraire, mais de lui redonner vie, force et intérêt grâce à l'émotion.
- Ce sujet invite à s'interroger sur le style des auteurs du programme et leur volonté plus ou moins assumée et manifeste de retranscrire la parole dans l'écrit. Il faudra donc être sensible aux formes d'oralité, de dialogisme dans les œuvres. Cela est capital car deux des œuvres sont des dialogues, c'est-à-dire des retranscriptions directes de paroles. De plus, le théâtre a pour fin la représentation et donc l'actualisation de la parole, le passage de l'écrit au parlé et il cherche à émouvoir. L'émotion du parlé ne naît-elle pas dans la représentation ? En outre, la poésie est faite pour être chantée ou du moins déclamée et les lectures à haute voix étaient courantes à la fin

du XIXe siècle dans le milieu des poètes et des artistes.

- Il faut également s'interroger sur la capacité de l'écrivain à retranscrire l'émotion du parlé dans l'écrit : est-ce vraiment possible ? N'a-t-on pas affaire qu'à des reconstructions littéraires et artificielles sinon artistiques ? Si l'on analyse l'œuvre de Céline, on pourra noter que son écriture est un style qui dépasse de très loin l'argot employé à l'époque par la recherche de musicalité et de rythme inhérente au projet célinien. Il faudra donc se pencher sur le travail des sonorités, du rythme chez **Verlaine**, notamment.
- Que signifie vraiment « l'émotion du parlé » ? Est-elle la même pour tous les individus ? Est-elle généralisable ? Où la trouver ?
- Le parlé ne dépend-il pas des différents milieux sociaux ? Quelle classe sociale pourrait se vanter de détenir le « vrai » parlé ? Les auteurs du programme différencient-ils le parlé de leurs personnages, suivant leurs origines ? Y a-t-il des idiolectes (langage propre à un individu) ou des sociolectes (langage propre à une classe sociale) ?
- Un écrivain peut-il retranscrire le parlé de manière pure ? Céline était connu pour sa mégalomanie et son outrance verbale. N'est-ce pas une forme d'utopie, d'asymptote vers laquelle on tend ?

## I. L'écrit peut retranscrire la parole

### A) Le « parlé » dans l'écrit : dialogisme

L'écriture littéraire et philosophique peut retranscrire la parole. Ainsi, **Platon** redonne vie à **Socrate** par le dialogue, imitant ainsi sa méthode dialectique et montrant la progression de la maïeutique par l'échange de questions et de réponses, plutôt que d'exposer sa pensée dans un traité désincarné ; **Marivaux** donne une grande vivacité à sa pièce en reprenant des échanges de paroles parfois vifs. Les répliques cinglantes, les éclats de rire (I, 17), les mots d'esprit de **Dorante** ou **Dubois** sont inclus dans l'œuvre pour lui donner un rythme plus vif et pour donner l'impression d'une véritable conversation :

**DORANTE** — Tenez, Mademoiselle **Marton**, vous êtes la plus aimable fille du monde ; mais ce n'est que faute de réflexion que ces mille écus vous tentent.

**MARTON** — Au contraire, c'est par réflexion qu'ils me tentent : plus j'y rêve, et plus je les trouve bons.

C'est la parole avec ses hésitations, ses doubles sens et ses ambiguïtés qu'essaie de reproduire

**Marivaux** comme on peut le voir dans cet échange entre **Araminte** et sa mère :

**ARAMINTE**, *froidement* — Il restera, je vous assure.

**MADAME ARGANTE** — Point du tout ; vous ne sauriez. Seriez-vous d’humeur à garder un intendant qui vous aime ?

**MONSIEUR REMY** — Eh ? à qui voulez-vous donc qu’il s’attache ? À vous, à qui il n’a pas affaire ?

**ARAMINTE** — Mais en effet, pourquoi faut-il que mon intendant me haïsse ?

**MADAME ARGANTE** — Eh ! non, point d’équivoque. Quand je vous dis qu’il vous aime, j’entends qu’il est amoureux de vous, en bon français, qu’il est ce qu’on appelle amoureux ; qu’il soupire pour vous ; que vous êtes l’objet secret de sa tendresse.

**Marivaux** insiste également sur le ton des répliques en incluant des didascalies (« d’un air vif », « avec curiosité ») et en ajoutant des onomatopées (« Hum ! », « ah ! »).

**Verlaine** reprend lui aussi une forme de dialogisme dans ses poèmes en s’adressant à un « tu » ou à un « vous » inconnu, ou en s’incluant dans un « nous » mystérieux. De nombreux poèmes se présentent comme une parole incertaine, fragile, précaire (au sens de fragile et de suppliante) :

Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :

De cette façon nous serons bien heureuses

Et si notre vie a des instants moroses

Du moins nous serons, n’est-ce pas ? deux pleureuses.

Ô que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes,

À nos vœux confus la douceur puérile

De cheminer loin des femmes et des hommes,

Dans le frais oubli de ce qui nous exile !

Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles

Éprises de rien et de tout étonnées

Qui s’en vont pâlir sous les chastes charmillles

Sans même savoir qu’elles sont pardonnées.

## B) L’émotion du « parlé » dans l’écrit : musicalité et rythme

On peut retrouver l’émotion du « parlé » dans l’écrit en ajoutant dans le texte des marques d’oralité, d’énonciation personnalisée qui permettent d’ancrer le texte dans une sorte de parole :

L’ariette, hélas ! de toutes lyres !

ou :

La mienne, dis, et la tienne,

Dont s’exhale l’humble antienne

Par ce tiède soir, tout bas ?

« Dis » et « hélas » en appellent à un interlocuteur ou montrent l’émotion dans la parole. Ils ne sont pas

absolument nécessaires à la communication, mais relèvent de la fonction émotive du langage, pour reprendre les termes du linguiste Roman Jakobson. Ainsi, **Verlaine** multiplie ces marques et interrompt la parole dans « C'est le chien de Jean de Nivelle » :

Car la Boulangère... – Elle ? – Oui dam !

Le poète utilise également des tournures syntaxiques incorrectes ou montrant un état de langue plutôt relâché, qui peut donner l'impression d'imiter le « parlé », comme dans « Charleroi » :

Quoi donc se sent ?

On sent donc quoi ?

Où Charleroi ?

Quoi bruissait

Comme des sistres ?

De même, chez **Marivaux**, on trouve des tirades révélant l'émotion des personnages, comme la tirade de **Marton** découvrant son erreur :

**MARTON** — Ma foi, Madame, toute autre que moi s'y serait trompée. **Monsieur Remy** me dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; **Dorante** est présent, et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; l'oncle s'en prend à moi, me dit que j'en suis cause. Ensuite vient un homme qui apporte ce portrait, qui vient chercher ici celui à qui il appartient ; je l'interroge : à tout ce qu'il répond, je reconnais **Dorante**. C'est un petit portrait de femme, **Dorante** m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi. Je conclus donc que c'est moi qu'il a fait peindre. Ai-je eu tort ? J'ai pourtant mal conclu. J'y renonce ; tant d'honneur ne m'appartient point. Je crois voir toute l'étendue de ma méprise, et je me tais. (II, 9)

Ici, le langage est très personnalisé (« Ma foi », multiplication des je), le rythme s'emballe (les phrases sont longues et constituées de propositions juxtaposées). Cela montre que sous l'effet de l'émotion, la jeune femme ne parvient plus à s'arrêter et penser en quelque sorte à voix haute.

De plus, pour retranscrire l'émotion du « parlé », les recherches sur la musicalité et le rythme sont primordiales. Ainsi, **Verlaine** utilise les vers impairs, « plus légers et plus solubles dans l'air » (« Art poétique »), joue sur les sonorités en employant allitérations (en [l]) et assonances (en [e]), répétitions, anaphores, paronomases, notamment dans « Il pleure dans mon cœur » qui repose sur le brouillage entre « pleut » et « pleure », « cœur » et « écœure » :

Il pleure dans mon cœur

Comme il pleut sur la ville ;

Quelle est cette langueur

Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie

Par terre et sur les toits !

Pour un cœur qui s'ennuie

Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison

Dans ce cœur qui s'écœure

Quoi ! nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.  
C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

Le rythme lent, le ton mélancolique et les nombreuses répétitions donnent une impression de chanson balbutiante, murmurée, intime, marquée par l'émotivité.

De plus, dans « Streets I », le langage poétique se fait musique, danse, le rythme est rapide, les répétitions s'enchaînent pour créer un effet de « gigue », de même que dans « Bruxelles. Chevaux de bois ».

C) Une transcription infime et difficile : un art du détail

Cette redécouverte du parlé dans l'écrit est, comme le dit Céline, un travail minutieux : « c'est pas rien, c'est infime » montre l'effort de l'écrivain dans les détails. Dans *Entretiens avec le professeur Y*, le romancier se compare à un peintre impressionniste et montre que c'est dans l'émotion que git le pouvoir du langage écrit, imitation de la vie. Cet impressionnisme littéraire, on peut le retrouver en partie chez Paul **Verlaine**, qui compose certains poèmes de perceptions, d'émotions juxtaposées ou fondues les unes dans les autres, notamment dans « Malines » ou « Walcourt », où le poème est composé de phrases nominales évoquant des images de Belgique et ponctué de « ô ! ».

C'est l'ajout d'un détail qui fait naturel, qui donne l'impression au lecteur que l'écrit reflète la parole : ainsi, **Marivaux** signale des silences dans ses didascalies, notamment après l'aveu final de **Dorante** à **Araminte**. Les « ah ! », « oh ! » qui ponctuent les *Fausse confidences* sont autant de marqueurs d'oralité, ainsi que les points de suspension et les points d'exclamation chez **Verlaine**. **Platon** ajoute lui aussi des marqueurs d'oralité, comme les compliments de **Phèdre** à **Socrate** (« divin **Socrate** ») ou les fameux « Par le chien ! ». La parole socratique est reproduite dans ses circonlocutions, ses apparentes répétitions, afin de montrer les progrès subtils de la dialectique.

## II. La parole échappe en partie à l'écrit

A) L'écrit n'est qu'une pâle copie de la parole

Pour **Platon**, l'écrit ne vaut pas la parole, car il n'est qu'une imitation, une représentation indirecte et il ne saurait reproduire à la perfection l'émotion de l'oral. L'écriture est utilitaire, mais fragile :

« il n'ira donc pas sérieusement “écrire sur l'eau”, ces choses-là, en les semant sur un liquide noir et en se servant d'un roseau pour faire naître des discours incapables de se tirer d'affaire par la parole, incapables en outre d'enseigner comme il faut la vérité. [...] mais ces jardins en caractères écrits, ce n'est pas, semble-t-il, par manière de jeu qu'il les sèmera et qu'il les écrira. Mais chaque fois qu'il écrira, c'est en amassant un trésor de remémorations pour lui-même “s'il atteint quelque jour l'oublieuse vieillesse”, et pour quiconque suit la même piste qu'il se plaira à voir pousser ces tendres



cultures. »

En outre, l'écriture fait oublier l'origine personnelle des propos, comme l'explique **Socrate** en racontant le mythe de Theuth :

« toi qui est le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors grâce à des empreintes étrangères et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration. »

L'écrivain ou le faiseur de discours prétend fixer la parole par écrit mais il en perd le pouvoir de conviction et l'émotion :

« celui qui se figure avoir laissé derrière lui, en des caractères écrits, les règles d'un art et celui qui, de son côté, recueille ces règles, en croyant que de caractères d'écriture sortira du certain et du solide, ces gens-là sont tous remplis de naïveté et méconnaissent à coup sûr l'oracle d'Ammon, comme tout un chacun qui croit que les discours écrits sont quelque chose de plus qu'un moyen de rappeler, à celui qui les connaît déjà, les choses traitées dans cet écrit. »

« ce qu'il y a de terrible, **Phèdre**, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite à gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre, ni de se tirer d'affaire tout seul. »

On le voit, pour **Socrate**, l'écriture muette ne saurait égaler l'impression de vie et la spontanéité du « parlé ».

## B) Quel parlé pour l'écrit ?

On peut également critiquer le propos de Céline en montrant qu'il semble supposer qu'il n'y a qu'un « parlé », authentique, à imiter. Mais où le trouver ? Qui peut prétendre posséder le vrai « parlé » ? Est-il forcément populaire ? Est-il unifié ? Dans les *Fausse confidences*, qui détient le vrai « parlé » ? Lorsqu'il apparaît pour la première fois dans la pièce, **Arlequin** veut parler et fait une faute (« discourerons ») : on peut louer **Marivaux** d'avoir reproduit exactement cette faute pour donner une impression de « parlé » populaire, mais doit-il servir pour autant d'étalon, de référence pour le reste de la pièce ? Non, car les aristocrates et les bourgeois qui constituent le personnel marivaudien s'expriment avec grâce et subtilité : leur « parlé » peut paraître très écrit, mais c'est le mérite de **Marivaux** d'avoir « capté » ce type de « parlé » et de l'avoir retranscrit dans ses pièces. Le fameux « marivaudage », langage subtil et précieux qui allie badinage et esprit, pourrait être ce « parlé » authentique mais aussi très élaboré.

Dans les *Romances sans paroles*, **Verlaine** allie plusieurs types de paroles, plusieurs parlés mais lequel est authentique ? Ne le sont-ils pas tous ? Ainsi, on appréciera la langue feutrée des « Ariettes

oubliées », le parlé bref et simple des « Paysages belges » et des poèmes anglais, mais aussi la chanson populaire imitée dans « C'est le chien de Jean de Nivelles », « Bruxelles. Chevaux de bois » ou « Streets I ».

Enfin, lorsque **Phèdre** lit le discours de **Lysias**, **Socrate** repère des traces de parlé dans ce discours (les nombreuses répétitions, les approximations) et en fait les signes d'un défaut d'organisation et donc de pensée :

« il a dit les mêmes choses deux ou trois fois comme s'il n'était pas bien à son aise pour dire beaucoup de choses sur le même sujet ; peut-être même qu'un sujet de ce genre ne l'intéressait pas ? Dès lors, il me faisait l'effet d'un jeune homme qui donne une démonstration de son talent, en disant les mêmes choses comme ceci puis comme cela, mais chaque fois à la perfection. »

La parole philosophique ne doit donc pas imiter le parlé sous peine de tomber dans le bavardage et la pure conversation :

« Ce n'est pas pour parler et pour entretenir des rapports avec les hommes que l'homme sensé se donnera toute cette peine, mais pour être capable de dire ce qui plaît aux dieux et d'avoir, en toute chose, une conduite qui les agrée, autant que faire se peut. »

### C) Une reconstruction par un langage littéraire et le dépassement de la parole par la musique

La transcription de l'émotion de la parole dans l'écrit paraît louable dans le domaine littéraire car elle apporte vie et dynamisme à la langue, mais elle reste en partie utopique ou asymptotique, dans le sens où l'écrivain tenterait de se rapprocher de l'oral sans jamais y parvenir parfaitement. Tout est affaire de transposition comme dirait Céline, mais aussi de reconstruction. Le style célinien n'est d'ailleurs pas du tout réductible au parlé populaire du début du XX<sup>e</sup> siècle, à l'argot : il est beaucoup plus poétique, travaillé, inventif. On pourrait dire que l'émotion transmise par l'œuvre n'est pas celle qui se trouve dans le parlé, mais une émotion qui naît chez le lecteur face à la beauté ou à la justesse du texte qu'il lit. Céline parle de « retrouver l'émotion », mais il s'agirait plutôt de la susciter chez le lecteur. Ainsi, le langage de **Marivaux**, littéraire, subtil et travaillé, semble efficace car il émeut les personnages de la pièce. En effet, **Araminte** tombe amoureuse des paroles de **Dubois** évoquant **Dorante** plus que de **Dorante** lui-même.

Dans *Romances sans paroles*, le poète tente lui aussi de susciter une émotion par le « parlé » dans « Charleroi » ou « C'est le chien de Jean de Nivelles », mais le recueil se termine sur « Beams », poème beaucoup plus écrit que les précédents. N'y a-t-il pas aussi une séduction de l'écrit, une émotion créée par la beauté plus que par le parlé ? On revaloriserait ainsi l'écriture en tant que telle, en tant que travail sur la langue, échappant à la tradition logocentrique occidentale (la parole vaut mieux que l'écrit) dénoncée par Jacques Derrida et dont Céline semble prisonnier.

Enfin, si l'écriture doit créer l'émotion, ne peut-elle pas accueillir une autre voix, comme la parole inspirée ? D'après **Platon**, l'inspiration est une voix divine qui dicte les paroles au poète. Il s'agirait donc de dépasser le parlé humain grâce à la parole divine, ou de dépasser la parole humaine grâce à la musique, comme le propose **Verlaine** dans « Art poétique » :

De la musique encore et toujours !

Que ton vers soit la chose envolée

Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.  
Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.

# **III**

## **La parole entre vérité et mensonge**

« La parole est un laminoir  
qui allonge toujours  
les sentiments. »  
Gustave Flaubert,  
Madame Bovary (1857)

### Décrypter le sujet

- Cette citation de Flaubert (1821-1880) se trouve dans le premier chapitre de la troisième partie de *Madame Bovary*. Dans ce chapitre, Emma retrouve Léon et devient sa maîtresse. Léon profère des clichés, dénoncés par l'ironie de Flaubert. Voici le passage du roman où se situe cette phrase :

« Léon tout de suite envia *le calme du tombeau*, et même, un soir, il avait écrit son testament en recommandant qu'on l'ensevelît dans ce beau couvre-pied, à bandes de velours, qu'il tenait d'elle ; car c'est ainsi qu'ils auraient voulu avoir été, l'un et l'autre se faisant un idéal sur lequel ils ajustaient à présent leur vie passée. D'ailleurs, la parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments.

Mais à cette invention du couvre-pied :

— Pourquoi donc ? demanda-t-elle.

— Pourquoi ?

Il hésitait.

— Parce que je vous ai bien aimée !

Et, s'applaudissant d'avoir franchi la difficulté, Léon, du coin de l'œil, épia sa physionomie. »

- L'image du laminoir est double : le laminoir est une machine d'usine qui sert à aplatir des pièces métalliques entre deux cylindres qui les écrasent. Si la parole est un laminoir, cela veut dire qu'elle

écrase les sentiments, les réduit : la parole ne pourrait donc pas exprimer correctement les sentiments dans toute leur complexité. Ce serait donc une question de décalage entre les pouvoirs d'expression du langage et la matière à exprimer.

- Mais on peut aussi envisager la citation dans un autre sens : si le laminoir allonge les sentiments, il les prolonge. Cela prend tout son sens chez **Marivaux**, où les sentiments amoureux sont créés, puis enrichis et prolongés par la parole trompeuse. Dans ce sens, la parole prolongerait le sentiment comme le signifie le verbe « allonger ».
- Enfin, le laminoir implique au sens figuré une dégradation, une destruction.
- On voit que Léon essaie ici de séduire Mme Bovary, comme le montre la fin de l'extrait. La parole, laminoir des sentiments, a pour but de séduire, de plaire en montrant des sentiments allongés, c'est-à-dire exagérés.
- Qui dit cela ? Est-ce un discours indirect libre présentant ce que disent les deux personnages ? Est-ce une réflexion ironique du narrateur ? Cette citation semble être une critique de la parole, mais on peut essayer de donner un sens neutre ou positif au laminoir qui transforme la matière, la rend utile, la conforme à un autre usage.

### Introduction

Il n'est pas rare d'entendre dire que les paroles aplatissent les sentiments, que le langage ne parvient pas à restituer ce que nous pensons et ressentons profondément, tant il est commun et général. C'est dans ce sens que le romancier Gustave Flaubert écrit dans *Madame Bovary* : « La parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments. » En comparant la parole à un laminoir, machine d'usine servant à aplatir des métaux pour les transformer en plaques, l'auteur critique la parole et en donne une image négative : les paroles humaines écraseraient nos sentiments, les broieraient, les détruiraient. On ne sait pas vraiment dans la citation si cette réflexion émane du narrateur lui-même ou si elle est un discours du personnage de Léon, qui reprendrait un cliché, si bien qu'on peut s'interroger sur la dimension ironique de la phrase. Cependant, le laminoir ne sert pas à détruire mais à transformer des métaux, il n'y aurait pas de destruction, mais une transformation utile. Dans quelle mesure la parole déforme-t-elle nos sentiments au risque de les détruire ? Ne les transforme-t-elle pas, ne les crée-t-elle pas parfois ? Dans un premier temps, on peut voir comment la parole a tendance à déformer les sentiments, puis dans un second temps, il s'agira de montrer que la parole peut créer les sentiments et aider à les formuler et non pas forcément les

déformer.

## I. La parole déforme les sentiments

A) La parole est incapable d'exprimer correctement les sentiments

On peut considérer que souvent, la parole est incapable d'exprimer correctement les sentiments car il faut pour cela passer par du général, exprimer des clichés pour dire le vrai.

**Socrate** critique les ruses de **Lysias** qui ne définit pas l'amour et parvient à démontrer ce qu'il veut en laissant supposer une définition de l'amour conforme à sa démonstration :

« Ou bien je parle pour ne rien dire, ou bien au contraire, **Lysias**, en commençant son discours sur l'amour, nous a obligés à concevoir l'amour comme une réalité conforme à ses propres souhaits, et dès lors, c'est en arrangeant tout en fonction de cette notion qu'il a mené à son terme la suite de son discours. »

De même, chez **Verlaine**, la parole est souvent impuissante à exprimer les émotions et les sentiments du « je » lyrique : bon nombre de poèmes se terminent sur des mystères, comme dans les « Ariettes oubliées », où le cœur et l'âme du poète ignorent la source de sa mélancolie.

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

B) L'écrit déforme les sentiments et affaiblit les idées

**Platon** condamne l'écriture qui ne peut se défendre, qui perd le contact avec l'oralité du discours qui exprime les idées et les sentiments. L'écriture n'est qu'une copie froide et mensongère de la parole.

« ce qu'il y a de terrible, **Phèdre**, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite à gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre, ni de se tirer d'affaire tout seul. »

De même, chez **Marivaux**, l'écrit peut être trompeur comme la lettre de **Dorante** qui circule à la fin de la pièce et qui est censée venir du fond de son cœur alors qu'elle n'est qu'une manœuvre de **Dubois**. La lettre est finalement qualifiée d'escroquerie par Arlequin :

**ARLEQUIN**, *pleurant et sanglotant* — J'aurais bien de la peine à vous le dire ; car je suis dans une

détresse qui me coupe entièrement la parole, à cause de la trahison que Mademoiselle **Marton** m'a faite. Ah ! quelle ingrate perfidie !

**MARTON** — Laisse là ta perfidie et nous dis ce que tu veux.

**ARLEQUIN** — Ah ! cette pauvre lettre. Quelle escroquerie !

## II. La parole crée les sentiments ou les informe

A) Sans la parole, les sentiments n'auraient pas de forme, de formulation

La parole n'est pas seulement un laminoir qui détruit et déforme les sentiments, elle est un moyen indispensable pour déclarer ses sentiments. À quoi bon aimer si on ne peut pas le dire, si on refuse la parole au nom de la pureté de l'expression ? Ainsi, dans « A poor young shepherd », le « je » lyrique est tourné en dérision légère par le poète car il a peur d'un baiser comme d'une abeille et refuse de dire « je t'aime » à sa promise.

Sans la parole, les sentiments n'auraient pas de forme et ne seraient pas communicables et il faut donc employer la parole, quitte à l'accompagner de gestes et de regards comme le font les personnages des *Fausse confidences* qui se défient des mots.

**Verlaine** utilise quant à lui des formes poétiques connues et des thèmes traditionnels pour dire les sentiments, renouvelant le modèle : ainsi, si « Green » reprend le modèle de l'hommage poétique que l'on trouve dès la poésie ronsardienne, « Spleen » réactualise le thème baudelairien et le renouvelle en lui ôtant sa dimension macabre : le « spleen » verlainien utilise le thème de Baudelaire mais l'allège, le rend plus intimiste et plus conforme à la poétique de la chanson grise et de la nuance.

B) La parole n'est pas destructrice et déformante : elle crée les sentiments

La parole n'est pas forcément destructrice et déformante : elle crée et permet d'exprimer les sentiments. Chez **Marivaux**, l'amour d'**Araminte** naît de la parole de **Dubois** qui séduit la veuve par le roman sentimental qu'il lui raconte dans la scène 14 de l'acte I. Sans ces paroles sentimentales, **Araminte** n'aurait jamais aimé **Dorante** qui n'est pas de son rang social. C'est donc la parole qui crée les sentiments : le laminoir devient créateur, utile, tout comme un laminoir industriel transforme en plaques utilisables des barres de fer.

En outre, la parole poétique peut susciter des sentiments chez le lecteur : la parole laminoir devient donc créatrice chez **Verlaine**.

## Conclusion

Si la parole semble souvent impuissante à exprimer nos sentiments les plus profonds, elle risque de les déformer et de les aplatir comme un laminoir. Cependant, la parole semble incontournable pour exprimer les sentiments et on peut l'utiliser de manière fine et virtuose pour susciter des émotions et les exprimer



subtilement : dans ce sens, elle serait créatrice et non plus destructrice.

## Peut-on jouer avec les mots ?

### Décrypter le sujet

- Le sujet se présente sous la forme d'une question commençant par « peut-on » : il faut interroger cette formulation. Derrière « peut-on », il y a à la fois une possibilité technique (a-t-on les moyens concrets de jouer avec les mots ?) mais aussi une possibilité ou une obligation morale (si on peut le faire, doit-on pour autant le faire ou ne pas le faire ?) ainsi qu'une question d'intérêt ou d'utilité (à quoi bon jouer avec les mots ?).
- Jouer avec les mots peut avoir plusieurs sens : cela signifie utiliser le langage de manière facétieuse, faire des jeux de mots, de l'esprit. En outre, cela signifie manipuler le langage, brouiller le vrai et le faux, mentir. Enfin, l'écrivain joue avec les mots, les agence, l'écriture étant elle aussi une manipulation.
- Un philosophe peut-il jouer avec les mots ? Dans quel but ? Si c'est pour aboutir à la vérité, n'est-ce pas souhaitable ?
- Le jeu avec le langage n'implique-t-il pas comme tous les jeux des règles des sanctions lorsque ces règles sont enfreintes ?
- Jouer avec les mots, n'est-ce pas ce que nous faisons tous les jours lorsque nous parlons, sans pour autant chercher à briller ou à mentir ? Le philosophe analytique Ludwig Wittgenstein a mis au point le concept de « jeu de langage » pour désigner notre activité langagière.

### I. Il faut éviter de jouer avec les mots lorsque l'on cherche la vérité

A) La communication est troublée lorsque l'on ne fait que jouer avec la parole

Jouer avec la parole, jouer sur les mots signifie tout d'abord troubler la communication et parler sans savoir. Ainsi, dans le dialogue, **Socrate** accuse les orateurs de ne faire que jouer et de ne s'occuper que

du vraisemblable et non de la vérité, notamment **Palamède d'Élée** :

« il parlait avec un art si achevé qu'il faisait paraître à son auditoire les mêmes choses à la fois semblables et dissemblables, unes et multiples, en repos aussi bien qu'en mouvement ».

De même, **Verlaine** reproche à sa femme de ne pas dire ce qu'elle pense dans « *Birds in the night* », de dissimuler sa pensée derrière ses mots. Dans ce sens, il serait la victime de ses jeux sur les mots.

B) Jouer avec la parole, c'est brouiller la différence entre la vérité et le mensonge, au risque de perdre tous les repères

Jouer avec la parole peut comporter des conséquences politiques importantes, notamment un risque de manipulation du peuple chez **Platon** :

« L'homme qui connaît le vrai peut, en faisant de la parole un jeu, égarer ses auditeurs. »

« Ainsi donc, quand l'orateur, qui ignore ce qu'est le bien et le mal, trouve une cité dans la même ignorance et entreprend de la persuader, [...] en faisant l'éloge du mal comme s'il s'agissait du bien ; [...] quelle sorte de fruit, penses-tu, l'art oratoire doit-il, dans ces conditions, récolter étant donné ce qu'il a semé ?

Un fruit assez mauvais sans doute. »

Dans *Les Fausses confidences*, les conséquences ne sont pas politiques mais peuvent comporter une certaine gravité. En effet, le jeu est cruel pour **Marton**, dupe du jeu de **Dubois** (I, 17) :

**DUBOIS** — Madame est bonne et sage ; mais prenez garde, ne trouvez-vous pas que ce petit galant-là fait les yeux doux ?

**MARTON** — Il les fait comme il les a.

**DUBOIS** — Je me trompe fort, si je n'ai pas vu la mine de ce freluquet considérer, je ne sais où, celle de Madame.

**MARTON** — Eh bien, est-ce qu'on te fâche quand on la trouve belle ?

**DUBOIS** — Non. Mais je me figure quelquefois qu'il n'est venu ici que pour la voir de plus près.

**MARTON**, *riant* — Ah ! ah ! quelle idée ! Va, tu n'y entends rien ; tu t'y connais mal.

**DUBOIS**, *riant* — Ah ! ah ! je suis donc bien sot.

**MARTON**, *riant en s'en allant* — Ah ! ah ! l'original avec ses observations !

**DUBOIS**, *seul* — Allez, allez, prenez toujours. J'aurai soin de vous les faire trouver meilleures. Allons faire jouer toutes nos batteries.

Dubois la trompe en essayant de la rendre jalouse par ses manipulations.

## II. On joue inévitablement avec les mots

A) Le langage est le lieu du renversement des rapports de force

On peut considérer que jouer avec les mots n'est pas toujours négatif. Au contraire, c'est par la pratique de la parole, par le jeu avec les mots et l'esprit que se met en place progressivement l'inversion

des rapports de force entre **Araminte** et **Dubois** ou entre **Madame Argante** et **Dorante** :

**MADAME ARGANTE**, *vivement* — Il ne s'agit pas de ce que vous en pensez. Gardez votre petite réflexion roturière, et servez-nous, si vous voulez être de nos amis.

**MARTON** — C'est un petit trait de morale qui ne gâte rien à notre affaire.

**MADAME ARGANTE** — Morale subalterne qui me déplaît.

**Dorante** refuse de tromper **Araminte** en lui mentant sur les chances de son procès :

**DORANTE** — De quoi est-il question, Madame ?

**MADAME ARGANTE** — De dire à ma fille, quand vous aurez vu ses papiers, que son droit est le moins bon ; que si elle plaiderait, elle perdrait.

**DORANTE** — Si effectivement son droit est le plus faible, je ne manquerai pas de l'en avertir, Madame.

**MADAME ARGANTE**, *à part*, à Marton — Hum ! quel esprit borné ! (*À Dorante*) Vous n'y êtes point ; ce n'est pas là ce qu'on vous dit ; on vous charge de lui parler ainsi, indépendamment de son droit bien ou mal fondé.

**DORANTE** — Mais, Madame, il n'y aurait point de probité à la tromper.

**MADAME ARGANTE** — De probité ! J'en manque donc, moi ? Quel raisonnement ! C'est moi qui suis sa mère, et qui vous ordonne de la tromper à son avantage, entendez-vous ?

**DORANTE** — Il y aura toujours de la mauvaise foi de ma part.

**MADAME ARGANTE**, *à part*, à Marton — C'est un ignorant que cela, qu'il faut renvoyer. Adieu, Monsieur l'homme d'affaires, qui n'avez fait celles de personne.

(*Elle sort*)

Arlequin joue lui aussi sur les mots et triomphe de son « maître » :

**ARLEQUIN** — Oh ça, Monsieur, nous sommes donc l'un à l'autre, et vous avez le pas sur moi. Je serai le valet qui sert, et vous le valet qui serez servi par ordre.

**MARTON** — Ce faquin avec ses comparaisons ! Va-t'en.

**ARLEQUIN** — Un moment, avec votre permission. Monsieur, ne payerez-vous rien ? Vous a-t-on donné ordre d'être servi gratis ? (*Dorante rit*)

**MARTON** — Allons, laissez-nous. Madame te payera ; n'est-ce pas assez ?

**ARLEQUIN** — Pardi, Monsieur, je ne vous coûterai donc guère ? On ne saurait avoir un valet à meilleur marché.

**DORANTE** — **Arlequin** a raison. Tiens, voilà d'avance ce que je te donne.

**ARLEQUIN** — Ah ! voilà une action de maître. À votre aise le reste.

**DORANTE** — Va boire à ma santé.

**ARLEQUIN**, *s'en allant* — Oh ! s'il ne faut que boire afin qu'elle soit bonne, tant que je vivrai, je vous la promets excellente. (*À part*) Le gracieux camarade qui m'est venu là par hasard !

## B) Jeu sur les significations

Le jeu sur les mots est également un jeu sur les significations, rendu possible par les ambiguïtés de la

parole. **Arlequin** joue sur les mots et produit un malentendu comique dans la scène 8 de l'acte I :

**ARLEQUIN** — Me voilà, Madame.

**ARAMINTE** — **Arlequin**, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.

**ARLEQUIN** — Comment, Madame, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?

**MARTON** — Quel benêt !

**ARAMINTE** — J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras.

**ARLEQUIN**, *comme pleurant* — Je ne sais pas pourquoi madame me donne mon congé : je n'ai pas mérité ce traitement ; je l'ai toujours servie à faire plaisir.

**ARAMINTE** — Je ne te donne point ton congé, je te payerai pour être à Monsieur.

**ARLEQUIN** — Je représente à Madame que cela ne serait pas juste : je ne donnerai pas ma peine d'un côté, pendant que l'argent me viendra d'un autre. Il faut que vous ayez mon service, puisque j'aurai vos gages ; autrement je friponnerais, Madame.

**ARAMINTE** — Je désespère de lui faire entendre raison ! .

**MARTON** — Tu es bien sot ! quand je t'envoie quelque part ou que je te dis : fais telle ou telle chose, n'obéis-tu pas ?

**ARLEQUIN** — Toujours.

**MARTON** — Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et ce sera à la place de Madame et par son ordre.

**ARLEQUIN** — Ah ! c'est une autre affaire. C'est Madame qui donnera ordre à Monsieur de souffrir mon service, que je lui prêterai par le commandement de Madame.

**MARTON** — Voilà ce que c'est.

**ARLEQUIN** — Vous voyez bien que cela méritait explication.

De plus, la méthode dialectique de **Socrate** est qualifiée par certains de jeu sur les mots et le philosophe manipule les mots pour provoquer la maïeutique. Pourtant, c'est elle qui permet de définir clairement chaque mot :

« Pour moi, c'est clair. Tout le reste en fait n'a été qu'un jeu, mais, parmi les choses qu'un heureux hasard m'a fait exprimer, il y a deux procédés, dont il ne serait pas sans intérêt que l'art nous permette d'acquérir la puissance. »

« [Le premier] : vers une forme unique, mener, grâce à une vue d'ensemble, les éléments disséminés de tous côtés, pour arriver, par la définition de chaque élément, à faire voir clairement quel est celui sur lequel on veut, dans chaque cas, faire porter l'enseignement. [Le second] consiste à pouvoir, à l'inverse, découper par espèces suivant les articulations naturelles, en tâchant de ne casser aucune partie, comme le ferait un mauvais boucher sacrificateur. »

« voilà de quoi, pour ma part, je suis amoureux : des divisions et des rassemblements qui me permettent de parler et de penser ».

Ainsi, à la fin du dialogue, le penseur grec peut dépasser le jeu avec la parole pour dire la vérité :

« Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. »

### III. L'écrivain doit jouer avec les mots

#### A) L'écriture non seulement comme jeu

L'écrivain peut non seulement jouer avec les mots, mais doit le faire. En effet, la littérature repose souvent sur un vaste jeu intertextuel chez **Verlaine**, qui multiplie les allusions, les entorses à la tradition, qui joue avec les références. Ainsi, dans le premier poème des « Ariettes oubliées », le poète joue sur les attentes du lecteur et les clichés, en inversant les rapports attendus entre extase amoureuse et fatigue langoureuse, donnant une impression de flou et de dissonance tout à fait voulue :

C'est l'extase langoureuse,  
C'est la fatigue amoureuse,  
C'est tous les frissons des bois  
Parmi l'étreinte des brises,  
C'est, vers les ramures grises,  
Le chœur des petites voix.

Cela répond au principe verlainien de la chanson grise, consistant à « choisir ses mots avec quelque méprise », bref, à déjouer les attentes du lecteur.

De même, la virtuosité de **Marivaux** passe par un jeu avec les clichés et avec les langages stéréotypés comme dans la scène 2 de l'acte II :

**MONSIEUR REMY** — Eh bien ! à quoi pense-t-il donc ? Viendrez-vous ?

**DORANTE** — Non, Monsieur, je ne suis pas dans cette disposition-là.

**MONSIEUR REMY** — Hum ! Quoi ? Entendez-vous ce que je vous dis, qu'elle a quinze mille livres de rente ? entendez-vous ?

**DORANTE** — Oui, Monsieur ; mais en eût-elle vingt fois davantage, je ne l'épouserais pas ; nous ne serions heureux ni l'un ni l'autre : j'ai le cœur pris ; j'aime ailleurs.

**MONSIEUR REMY**, *d'un ton railleur, et traînant ses mots* — J'ai le cœur pris : voilà qui est fâcheux ! Ah, ah, le cœur est admirable ! Je n'aurais jamais deviné la beauté des scrupules de ce cœur-là, qui veut qu'on reste intendant de la maison d'autrui pendant qu'on peut l'être de la sienne ! Est-ce là votre dernier mot, berger fidèle ?

**DORANTE** — Je ne saurais changer de sentiment, Monsieur.

#### B) Pour le plaisir de l'esprit du lecteur

Il s'agit de jouer avec les mots pour le plaisir du lecteur, notamment dans le théâtre marivaudien où le public peut admirer l'esprit des personnages à travers leurs réparties :

**DORANTE** — Tenez, Mademoiselle Marton, vous êtes la plus aimable fille du monde ; mais ce n'est que faute de réflexion que ces mille écus vous tentent.

**MARTON** — Au contraire, c'est par réflexion qu'ils me tentent : plus j'y rêve, et plus je les trouve bons. (I, 11)

Jouer avec les mots, ce n'est donc pas tromper le public mais lui donner ce qu'il attend : du

marivaudage.

## Raconter des histoires

### Décrypter le sujet

- L'expression « raconter des histoires » a un double sens : le premier sens, neutre, désigne le fait d'utiliser la fiction, le second est plus négatif car raconter des histoires peut signifier affabuler, mentir grâce à l'utilisation de la fiction. La parole s'en trouverait donc dévalorisée. Il faudra donc explorer le double sens de cette expression.
- On peut se demander à qui on raconte des histoires, mais aussi pourquoi on raconte des histoires, les deux questions étant liées : raconter des histoires aux enfants peut servir à les calmer, à développer leur imaginaire, à leur faire plaisir. En revanche, lorsqu'on raconte des histoires à un adulte, cela peut servir à le tromper, à le faire rêver, à l'amadouer pour obtenir quelque chose de lui. Raconter des histoires est un outil de persuasion (pensons au *storytelling*, méthode actuelle de marketing analysée par Christian Salmon dans un livre récent).
- Raconter des histoires peut également se comprendre comme un moyen d'accéder à une vérité par la fiction, par le récit, par le mythe, comme chez **Platon**. Dès lors, raconter des histoires n'est plus un instrument pour tromper le public, mais au contraire, un moyen de signifier ce que la parole directe ne peut pas dire.

### I. Il faut éviter de raconter des histoires

#### A) Raconter des histoires, c'est tromper

Raconter des histoires, au sens commun, c'est utiliser la fiction à mauvais escient, pour tromper l'interlocuteur. Dans *Les Fausses confidences*, **Dubois** ne cesse de mentir, d'user de la fiction pour aboutir à ses fins. Ainsi, dans la fameuse scène 14 de l'acte I, **Dubois** raconte une belle histoire à **Araminte** :



**DUBOIS** — Il vous adore ; il y a six mois qu'il n'en vit point, qu'il donnerait sa vie pour avoir le plaisir de vous contempler un instant. Vous avez dû voir qu'il a l'air enchanté quand il vous parle.

**ARAMINTE** — Il y a bien en effet quelque petite chose qui m'a paru extraordinaire. Eh ! juste ciel ! le pauvre garçon, de quoi s'avise-t-il ?

**DUBOIS** — Vous ne croiriez pas jusqu'où va sa démente ; elle le ruine, elle lui coupe la gorge. Il est bien fait, d'une figure passable, bien élevé et de bonne famille ; mais il n'est pas riche ; et vous saurez qu'il n'a tenu qu'à lui d'épouser des femmes qui l'étaient, et de fort aimables ma foi, qui offraient de lui faire sa fortune et qui auraient mérité qu'on leur fit à elles-mêmes : il y en a une qui n'en saurait revenir, et qui le poursuit encore tous les jours ; je le sais, car je l'ai rencontrée.

**ARAMINTE**, *avec négligence* — Actuellement ?

**DUBOIS** — Oui, Madame, actuellement, une grande brune très piquante, et qu'il fuit. Il n'y a pas moyen ; Monsieur refuse tout. Je les tromperais, me disait-il, je ne puis les aimer, mon cœur est parti. Ce qu'il disait quelquefois la larme à l'œil ; car il sent bien son tort.

**ARAMINTE** — Cela est fâcheux ; mais où m'a-t-il vue, avant que de venir chez moi, **Dubois** ?

**DUBOIS** — Hélas ! Madame, ce fut un jour que vous sortîtes de l'Opéra, qu'il perdit la raison ; c'était un vendredi, je m'en ressouviens ; oui, un vendredi ; il vous vit descendre l'escalier, à ce qu'il me raconta, et vous suivit jusqu'à votre carrosse ; il avait demandé votre nom, et je le trouvai qui était comme extasié, il ne remuait plus.

**ARAMINTE** — Quelle aventure !

**DUBOIS** — J'eus beau lui crier : Monsieur ! Point de nouvelles, il n'y avait personne au logis. À la fin, pourtant, il revint à lui avec un air égaré ; je le jetai dans une voiture, et nous retournâmes à la maison. J'espérais que cela se passerait, car je l'aimais : c'est le meilleur maître ! Point du tout, il n'y avait plus de ressource : ce bon sens, cet esprit jovial cette humeur charmante, vous aviez tout expédié ; et dès le lendemain nous ne fîmes plus tous deux, lui, que rêver à vous, que vous aimer ; moi d'épier depuis le matin jusqu'au soir où vous alliez.

**ARAMINTE** — Tu m'étonnes à un point ! ...

**DUBOIS** — Je me fis même ami d'un de vos gens qui n'y est plus, un garçon fort exact, et qui m'instruisait, et à qui je payais bouteille. C'est à la Comédie qu'on va, me disait-il ; et je courais faire mon rapport, sur lequel, dès quatre heures, mon homme était à la porte. C'est chez Madame celle-ci, c'est chez Madame celle-là ; et sur cet avis, nous allions toute la soirée habiter la rue, ne vous déplaie, pour voir Madame entrer et sortir, lui dans un fiacre, et moi derrière, tous deux morfondus et gelés ; car c'était dans l'hiver ; lui, ne s'en souciant guère ; moi, jurant par-ci par-là pour me soulager. (I, 14)

Celle-ci le croit, semble étonnée, mais c'est parce qu'elle reconnaît les codes du récit sentimental qu'elle est séduite et qu'elle croit **Dubois**. C'est par attrait du romanesque qu'elle tombe amoureuse, car elle se retrouve dans la position d'une bien-aimée de roman.

On voit donc le pouvoir de la fiction, fascinant bien qu'exagéré et possiblement mensonger.

## B) Raconter des histoires pour séduire et persuader

Raconter des histoires peut permettre de séduire et de persuader : ainsi, **Socrate** charme **Phèdre** par son discours en faveur d'Éros, en racontant la contemplation de la beauté par l'amant :

« il tourne son regard vers cet objet, il le vénère à l'égal d'un dieu, [...] en l'apercevant, il frissonne, et ce frisson, comme il est naturel, produit en lui une réaction : il se couvre de sueur, car il éprouve une chaleur inaccoutumée. En effet, lorsque par les yeux il a reçu les effluves de la beauté, alors il s'échauffe. »

« le voilà qui aime, mais il est bien en peine de dire quoi. Il ne comprend pas ce qu'il éprouve et il ne peut pas en rendre raison non plus. Comme quelqu'un qui a attrapé une ophtalmie de quelqu'un d'autre, il ne peut effectivement déterminer la cause de son émoi, et il oublie qu'il se voit lui-même dans son amoureux comme dans un miroir. »

Il s'agit ici de charmer par cette évocation et **Socrate** reprend l'idée d'un amour indicible, métaphysique qui justifie le *mythos* et non le langage rationnel :

« ce lieu qui se trouve au-dessus du ciel, aucun poète, parmi ceux d'ici-bas, n'a encore chanté d'hymne en son honneur, et aucun ne chantera en son honneur un hymne qui en soit digne. Or, voici ce qui en est : s'il se présente une occasion où l'on doive dire la vérité, c'est bien lorsqu'on parle de la vérité. »

Dans *Romances sans paroles*, le poète met en place des éléments de récit partiels, même s'il n'y a pas de poème narratif à proprement parler. Dans « A poor young shepherd », le « je » lyrique qui a peur d'un baiser comme d'une abeille commence à raconter par fragments son amour pour Kate. Il s'agit bien d'une fiction bucolique mais elle sert à séduire et à apporter de la légèreté et de l'insouciance en fin de recueil.

Parallèlement, dans « Birds in the night », le poète se souvient de certains événements passés heureux, qui sont évoqués par bribes, et idéalisés. En faisant cela, **Verlaine** raconte une histoire en suspens, il se raconte des histoires pour oublier sa responsabilité dans l'échec de son mariage.

## II. Raconter des histoires comme solution

### A) Raconter des histoires pour faire triompher les sentiments

Dans *Les Fausses confidences*, **Dubois** ne cesse de raconter des histoires mais cela est justifié par la fin de la pièce. C'est par l'intermédiaire des histoires de **Dubois** qu'**Araminte** est tombée amoureuse de **Dorante**. Les histoires constituent le moteur dramatique de la pièce et sans elles, il n'y aurait pas de prouesse ni de défi de la part de **Dubois**.

Les histoires de **Dubois** réalisent l'impossible : sans cela, il aurait été impensable qu'**Araminte** épouse un homme beaucoup moins avantage socialement qu'elle, et ce en une journée (c'est le temps qui s'écoule entre le début et la fin de la pièce).

### B) Raconter des histoires pour dire ce qui échappe à la parole directe

Raconter des histoires peut être considéré comme un moyen d'accéder à une vérité par la fiction, par le récit, par le mythe, comme chez **Platon**. Ainsi, **Socrate** raconte plusieurs mythes dans le dialogue, le *mythos* (récit) s'opposant au *logos* direct et rationnel : le mythe des cigales sert d'avertissement aux hommes pour montrer le danger des paroles. À force d'écouter les chants et les paroles, les hommes ont oublié de vivre, de manger et en sont morts. Transformés en cigales, ils ne font que chanter. Le mythe sert

à mettre en avant de manière plus efficace la leçon.

Le mythe de Theuth permet d'expliquer la supériorité de la parole sur l'écriture : **Socrate** remonte à une époque ancienne, cherchant à justifier la dévalorisation de l'écriture par des histoires remontant à une époque révolue. Le fait de terminer l'argumentation sur ce mythe montre l'importance du récit dans le dialogue.

## Double langage

## Décrypter le sujet

- L'expression de « double langage » est bien connue et peu flatteuse. Lorsque l'on accuse quelqu'un d'avoir un « double langage », on lui reproche sa versatilité et des changements hypocrites. Pratiquer un double langage, c'est tromper les uns et les autres, en leur disant ce qu'ils souhaitent entendre, quitte à se contredire.
- Dans « double langage », l'adjectif signifie plus qu'une simple dualité (le fait d'être deux), elle suggère une duplicité, une hypocrisie (ce mot signifie étymologiquement « parler sous le masque »).
- Il faut essayer de dégager de l'expression un sens neutre, voire positif, qui s'opposerait au sens péjoratif mentionné ci-dessus. Peut-être que dans certaines circonstances, on a besoin d'un double langage. La rhétorique qui doit s'adapter au public pour mieux le convaincre ne doit-elle pas avoir recours à un double langage ?
- Le double langage, si l'on prend les mots au sens premier, pourrait aussi signifier deux langages associés : celui des paroles mais aussi celui des gestes, du corps, des émotions. Dès lors, ce double langage est-il coupable de duplicité, de tromperie ? Au contraire, le langage du corps pourrait pallier les mensonges des paroles, notamment chez **Marivaux**.
- Enfin, on trouve aussi dans les œuvres des personnages qui parlent au nom d'autres ou font des discours sous l'identité d'autrui, ou lisent des textes écrits par autrui (parole et écriture sont deux langages), sans pour autant chercher à tromper le public ou l'interlocuteur : n'y a-t-il pas un langage des doubles et pas seulement un double langage ?

## I. Le double langage doit être évité pour que la communication soit claire

### A) Éviter le double langage au nom de la clarté et de la vérité

Pour **Platon**, il faut éviter le double langage qui revient à chanter la palinodie : si un orateur dit une chose puis son contraire, c'est qu'il ne connaît pas le vrai ou ne s'en soucie guère. C'est ce que reproche **Socrate à Palamède** d'Élée :

« il parlait avec un art si achevé qu'il faisait paraître à son auditoire les mêmes choses à la fois semblables et dissemblables, unes et multiples, en repos aussi bien qu'en mouvement ».

Dès lors, le double langage devient le signe d'un langage impuissant, du bavardage coupé de la vérité et le faiseur de discours s'oppose au philosophe :

« Quant à celui qui n'a rien de plus précieux que ce qu'il a composé ou écrit, retournant à loisir sens dessus dessous sa pensée, ajoutant une chose pour retrancher une autre, tu l'appelleras, comme il le mérite, poète, faiseur de discours, ou rédacteur de lois. »

### B) Éviter le double langage au nom de la sincérité

Pour parvenir à la connaissance du vrai, il faut bannir le double langage mais il est souhaitable de l'éviter également pour des raisons morales ou humaines. Le double langage trouble les relations humaines et les sentiments. C'est pour cela que **Marton** demande à **Dubois**, expert en double langage, de ne pas lui mentir :

**MARTON** — Mais est-ce là tout ce que tu sais de lui ? C'est de la part de **Madame Argante** et de Monsieur le Comte que je te parle, et nous avons peur que tu n'aies pas tout dit à Madame, ou qu'elle ne cache ce que c'est. Ne nous déguise rien, tu n'en seras pas fâché.

**DUBOIS** — Ma foi ! je ne sais que son insuffisance, dont j'ai instruit Madame.

**MARTON** — Ne dissimule point.

**DUBOIS** — Moi ! un dissimulé ! moi ! garder un secret ! Vous avez bien trouvé votre homme ! En fait de discrétion, je mériterais d'être femme. Je vous demande pardon de la comparaison : mais c'est pour vous mettre l'esprit en repos. (III, 2)

La réponse de **Dubois** manifeste une forme de double langage particulièrement subtile : il veut rassurer la jeune femme et clamer sa bonne foi, mais il se compare à une femme, ce qui dans l'imaginaire (misogyne) de l'époque des salons n'est pas une garantie de secret. Il dit donc à demi-mot qu'il est un trompeur, mais **Marton** ne semble pas saisir ce double langage.

De même, **Verlaine** tente de rapprocher sa parole d'une confession pour garantir sa sincérité, notamment dans « *Birds in the night* », où l'oralité du poème, l'impression de simplicité et la comparaison finale avec un martyr semblent créer cet effet de vérité tant recherché :

Soyez pardonnée ! Et c'est pour cela

Que je garde, hélas ! avec quelque orgueil,

En mon souvenir, qui vous cajola,

L'éclair de côté que coulait votre œil.

Par instants je suis le Pauvre Navire  
Qui court démâté parmi la tempête  
Et, ne voyant pas Notre-Dame luire,  
Pour l'engouffrement en priant s'apprête.  
Par instants je meurs la mort du Pêcheur  
Qui se sait damné s'il n'est confessé  
Et, perdant l'espoir de nul confesseur,  
Se tord dans l'Enfer, qu'il a devancé.  
Ô mais ! par instants, j'ai l'extase rouge  
Du premier chrétien sous la dent rapace,  
Qui rit à Jésus témoin, sans que bouge  
Un poil de sa chair, un nerf de sa face !

Cependant, le poème n'illustre pas une parfaite transparence et on pourrait soupçonner une certaine mauvaise foi de celui qui nie toute responsabilité dans l'échec de son mariage.

Le double langage est le signe d'une conscience double ou trouble, d'une forme de mauvaise foi.

## II. Le langage peut être double sans pour autant tromper

### A) Langage du corps et paroles

On pourrait envisager l'expression dans un sens moins péjoratif et moins moral. Le langage peut être double, dans le sens où il associerait deux types de langages : celui des paroles mais aussi celui des gestes, du corps, des émotions. Ces deux langages peuvent être rivaux ou complémentaires. Ainsi, chez **Marivaux**, le langage du corps reflète sans mentir les émotions que la parole essaie de dissimuler sous le brio et l'esprit de la conversation. La rencontre entre **Marton** et **Dubois** montre dès le début de la pièce que **Marton** est peu à peu séduite par **Dorante**, comme le montrent les indications données par **Marivaux**, tandis qu'elle badine avec **Monsieur Remy**, jouant son jeu sans forcément y croire :

**MONSIEUR REMY** — On ne prend pas garde à tout. Savez-vous ce qu'il me dit la première fois qu'il vous vit ? Quelle est cette jolie fille-là ? (Marton *sourit*) Approchez, mon neveu. Mademoiselle, votre père et le sien s'aimaient beaucoup ; pourquoi les enfants ne s'aimeraient-ils pas ? En voilà un qui ne demande pas mieux ; c'est un cœur qui se présente bien.

**DORANTE**, *embarrassé* — Il n'y a rien là de difficile à croire.

**MONSIEUR REMY** — Voyez comme il vous regarde ; vous ne feriez pas là une si mauvaise emplette.

**MARTON** — J'en suis persuadée ; Monsieur prévient en sa faveur, et il faudra voir.

**MONSIEUR REMY** — Bon, bon ! il faudra ! Je ne m'en irai point que cela ne soit vu.

**MARTON**, *riant* — Je craindrais d'aller trop vite.

**DORANTE** — Vous importunez Mademoiselle, Monsieur.

**MARTON**, *riant* — Je n'ai pourtant pas l'air si indocile.

**MONSIEUR REMY**, *joyeux* — Ah ! je suis bien content, vous voilà d'accord. Oh ! ça, mes enfants (*il leur prend les mains à tous deux*) je vous fiance, en attendant mieux. Je ne saurais rester ; je reviendrai tantôt. Je vous laisse le soin de présenter votre futur à Madame. Adieu, ma nièce. (*Il sort*)

**MARTON**, *riant* — Adieu donc, mon oncle. (I, 4)

Ici, le langage corporel dit ce que l'esprit, et donc la parole, ne savent pas encore. De même, dans la scène où **Araminte** tend un piège à **Dorante** en lui demandant d'écrire une lettre au comte où elle prétend accepter le mariage, l'attitude de gêne de **Dorante** est révélatrice, alors que son langage essaie de masquer son trouble.

On voit donc l'intérêt d'un langage double au théâtre, et notamment dans *Les Fausses confidences* qui brouillent la frontière entre vrai et faux grâce aux paroles détournées et trompeuses.

## B) Répétitions et variations du langage rhétorique

Le langage peut être double, voire multiple dans le cadre de l'efficacité rhétorique. En effet, **Socrate** reproche à **Lysias** d'écrire une chose puis son contraire, suivant la personne pour laquelle il écrit, étant logographe, mais il propose, dans le cadre de la définition de la dialectique, de chercher le type d'âme qui correspond à chaque auditeur puis d'adapter le discours à ce type d'âme afin de persuader, en ayant préalablement défini clairement le propos et en ayant identifié la vérité. La dialectique aboutit donc à un art de persuader qui singularise la parole et l'adapte au destinataire, mais cela implique de varier les approches, d'avoir un langage multiple et pas seulement double :

« Puisque la puissance du discours se trouve être celle d'avoir une influence sur les âmes, celui qui se propose de devenir orateur doit savoir combien il y a de genres d'âme. [...] or, lorsqu'on est à même de dire par quels discours est persuadé tel homme, lorsque, l'ayant à ses côtés, on est capable de voir clair en lui et de se faire la leçon voulue »

Dans le cadre du discours socratique, ce langage multiple n'est donc pas trompeur car il repose sur la vérité.

## III. Du double langage au langage des doubles

### A) Différentes identités pour un même locuteur

Adapter le langage à l'interlocuteur devrait être la première règle de la rhétorique. Il faut cerner son auditoire pour être efficace et persuasif : on peut donc user de différents comportements oratoires (le terme grec *ethos* désigne l'image que l'orateur veut donner de lui-même à travers son discours). Ainsi, **Socrate** ne pratique pas un double langage mais un langage des doubles, dans le sens où il prend la parole encapuchonné puis déclame sa palinodie pour Éros en imitant le poète Stésichore. Le style de la palinodie n'est pas le même que celui du premier discours, car il n'a pas le même but. Enfin, le **Socrate** qui parle à **Phèdre** de la dialectique et du bon usage de la parole est beaucoup plus pédagogue que le **Socrate** inspiré de la palinodie :

« Voilà, cher Éros, la palinodie la meilleure et la plus belle que nous ayons pu t'offrir en expiation. À

tous égards et notamment pour le vocabulaire, l'éloquence en est d'un tour poétique, ce qui répond à l'exigence de **Phèdre**. Pardonne à mon premier discours, accueille avec ferveur celui-ci. »

Cette multiplication d'*ethos* se retrouve aussi en poésie. Dans *Romances sans paroles*, **Verlaine** donne plusieurs images du sujet lyrique, plusieurs *personae* (une *persona* en latin désigne un masque, et ensuite, l'identité que se donne un sujet lyrique dans un poème) : dans les « Ariettes oubliées », c'est le ton plaintif et mélancolique du premier **Verlaine**, celui des *Poèmes saturniens*, qui domine, alors que dans les poèmes belges et anglais, on se trouve face à un poète plus « objectif », plus proche de la notation des sensations infimes comme dans « Charleroi », « Walcourt » ou « Streets ». Enfin, dans « Birds in the night », le poète pose au martyr amoureux, tandis qu'il est satirique dans « Child wife ».

**Verlaine** multiplie les langages de ses « doubles » et on ne peut identifier le sujet biographique derrière un de ses avatars, ce qui est le propre de la poésie.

## B) Double énonciation et double langage

Enfin, le double langage prend tout son sens au théâtre, et notamment dans le cadre de la comédie. En effet, tout le plaisir du spectateur (ou du lecteur) des *Fausse confidences* vient de la double énonciation : les personnages parlent entre eux, se trompent, mais ils ne trompent pas le spectateur qui a tout entendu et qui sait tout des manigances de **Dubois**. Ainsi, le double langage de **Dubois**, **Dorante** et **Araminte** prend tout son sens comique vis-à-vis du spectateur qui attend les révélations, voit les progrès des sentiments et rit des détours et des tromperies tendues comme des pièges verbaux aux différents personnages.

Sans double langage et sans double énonciation, la pièce serait bien fade et quasiment impossible. Le double langage est donc essentiellement le moteur dramatique des *Fausse confidences* et paraît donc indispensable.



## De belles paroles ?

## Décrypter le sujet

- Le sujet a un double sens : les belles paroles se comprennent au sens premier comme des paroles dotées d'une valeur esthétique, des paroles dites avec art.
- Les belles paroles peuvent aussi désigner des paroles fausses, mensongères, qui se servent de leur beauté ou de leur séduction pour tromper l'auditeur.
- Il faut essayer de concilier ces deux sens au cours de la réflexion et montrer que la beauté des paroles n'implique pas forcément leur fausseté.
- La réflexion sur la beauté des paroles prend tout son sens dans le cadre de l'étude d'œuvres littéraires réputées pour la finesse de leur langage comme la pièce de **Marivaux** et le recueil de **Verlaine**. On peut passer ainsi des belles paroles aux Belles-Lettres (la littérature), en quelque sorte.

## I. Les belles paroles sont des pièges

## A) De belles paroles pour séduire

Les belles paroles sont faites généralement pour plaire au public, pour le séduire. Ainsi, chez **Platon**, le rapport à la parole n'est pas innocent : **Socrate** se déclare comme « cet homme pour qui la passion d'écouter les discours est une maladie » et avoue à **Phèdre** :

« J'ai une telle envie de t'écouter que, même si ta promenade te mène à pied jusqu'à Mégare [...], je ne te lâcherai pas. »

Il boit ses paroles, tout comme **Phèdre** boit les siennes. **Socrate** lui avoue :

« pendant que tu lisais, tu semblais illuminé par ce discours. » **Phèdre**, quant à lui, loue la beauté du discours que **Socrate** fait en réponse à celui de **Lysias** : « Ce que tu dis là est encore beaucoup plus beau. »

En outre, **Socrate** reproche aux logographes d'user de tours pour séduire mais il parle lui-même pour séduire **Phèdre**, comme le montre la fin de cette réplique contre **Lysias** :

« Cet homme-là, en tout cas, semble bien loin de faire ce à quoi nous nous attendons ; il ne part pas du début, mais de la fin. Il entreprend la traversée du discours en nageant sur le dos, à reculons ; et il commence par ce que l'amoureux, quand il en aurait déjà fini, dirait au garçon qu'il aime. Ai-je parlé pour ne rien dire, **Phèdre**, mon cher cœur ? »

**Platon** représente le danger de la séduction par les belles paroles à travers le mythe des cigales :

« quand les Muses furent nées et que leur chant eut commencé de se faire entendre, certains des hommes de ce temps-là furent, raconte-t-on, à ce point mis par le plaisir hors d'eux-mêmes que de chanter leur fit négliger de manger et de boire, si bien qu'ils moururent sans s'en apercevoir. »

Ainsi, à force d'écouter de belles paroles, on oublie la vie et on meurt.

Chez **Marivaux**, **Dubois** ne cesse de distiller de belles paroles pour **Araminte**, notamment dans la grande scène 14 de l'acte I :

**DUBOIS** — Il vous adore ; il y a six mois qu'il n'en vit point, qu'il donnerait sa vie pour avoir le plaisir de vous contempler un instant. Vous avez dû voir qu'il a l'air enchanté quand il vous parle.

**ARAMINTE** — Il y a bien en effet quelque petite chose qui m'a paru extraordinaire. Eh ! juste ciel ! le pauvre garçon, de quoi s'avise-t-il ?

**DUBOIS** — Vous ne croiriez pas jusqu'où va sa démente ; elle le ruine, elle lui coupe la gorge. Il est bien fait, d'une figure passable, bien élevé et de bonne famille ; mais il n'est pas riche ; et vous saurez qu'il n'a tenu qu'à lui d'épouser des femmes qui l'étaient, et de fort aimables ma foi, qui offraient de lui faire sa fortune et qui auraient mérité qu'on leur fit à elles-mêmes : il y en a une qui n'en saurait revenir, et qui le poursuit encore tous les jours ; je le sais, car je l'ai rencontrée.

**ARAMINTE**, *avec négligence* — Actuellement ?

**DUBOIS** — Oui, Madame, actuellement, une grande brune très piquante, et qu'il fuit. Il n'y a pas moyen ; Monsieur refuse tout. Je les tromperais, me disait-il, je ne puis les aimer, mon cœur est parti. Ce qu'il disait quelquefois la larme à l'œil ; car il sent bien son tort.

**ARAMINTE** — Cela est fâcheux ; mais où m'a-t-il vue, avant que de venir chez moi, **Dubois** ?

**DUBOIS** — Hélas ! Madame, ce fut un jour que vous sortîtes de l'Opéra, qu'il perdit la raison ; c'était un vendredi, je m'en ressouviens ; oui, un vendredi ; il vous vit descendre l'escalier, à ce qu'il me raconta, et vous suivit jusqu'à votre carrosse ; il avait demandé votre nom, et je le trouvai qui était comme extasié, il ne remuait plus.

**ARAMINTE** — Quelle aventure !

**DUBOIS** — J'eus beau lui crier : Monsieur ! Point de nouvelles, il n'y avait personne au logis. À la fin, pourtant, il revint à lui avec un air égaré ; je le jetai dans une voiture, et nous retournâmes à la maison. J'espérais que cela se passerait, car je l'aimais : c'est le meilleur maître ! Point du tout, il n'y avait plus de ressource : ce bon sens, cet esprit jovial cette humeur charmante, vous aviez tout expédié ; et dès le lendemain nous ne fîmes plus tous deux, lui, que rêver à vous, que vous aimer ; moi d'épier depuis le matin jusqu'au soir où vous alliez.

**ARAMINTE** — Tu m'étonnes à un point !...

**DUBOIS** — Je me fis même ami d'un de vos gens qui n'y est plus, un garçon fort exact, et qui m'instruisait, et à qui je payais bouteille. C'est à la Comédie qu'on va, me disait-il ; et je courais faire mon rapport, sur lequel, dès quatre heures, mon homme était à la porte. C'est chez Madame celle-ci, c'est chez Madame celle-là ; et sur cet avis, nous allions toute la soirée habiter la rue, ne vous déplaie,

pour voir Madame entrer et sortir, lui dans un fiacre, et moi derrière, tous deux morfondus et gelés ; car c'était dans l'hiver ; lui, ne s'en souciant guère ; moi, jurant par-ci par-là pour me soulager. (I, 14)

**Dubois** dresse un portrait flatteur et sentimental de son maître par de belles paroles pour séduire **Araminte**. En effet, **Dorante** y est peint comme un amant exemplaire, digne de ceux que l'on trouve dans les romans (**Dorante** est de bonne famille comme souvent dans les romans sentimentaux du début du siècle, la rencontre à l'opéra est un topos du roman de l'époque), et c'est ce détour par l'imaginaire romanesque exagéré, référence indispensable à la culture mondaine des salons du XVIIIe siècle, qui flatte l'amour-propre d'**Araminte** et lui plaît. Elle goûte ses paroles car elle reconnaît à moitié les codes romanesques et s'en étonne : « Quelle aventure ! ».

## B) Les belles paroles contre la vérité

Si les belles paroles cherchent à séduire, elles ne reculent pas devant le mensonge comme le montre excellemment **Dubois** chez **Marivaux**. **Platon** accuse les orateurs de vouloir plaire et persuader sans pour autant connaître la vérité, qui n'est pas leur objet. Les belles paroles sont de beaux discours flatteurs en apparence :

« le flatteur est une bête terrible, un redoutable fléau, et pourtant la nature lui a prêté un certain charme qui n'est pas étranger aux Muses ».

Ces discours sont démontés par **Socrate**, comme celui de **Lysias** au début du dialogue, loué tout d'abord pour sa beauté puis critiqué pour son manque d'organisation rationnelle :

« son style est clair, précis, chacune de ses expressions est bien tournée. [...] il a dit les mêmes choses deux ou trois fois comme s'il n'était pas bien à son aise pour dire beaucoup de choses sur le même sujet ; peut-être même qu'un sujet de ce genre ne l'intéressait pas ? Dès lors, il me faisait l'effet d'un jeune homme qui donne une démonstration de son talent, en disant les mêmes choses comme ceci puis comme cela, mais chaque fois à la perfection. »

Paul **Verlaine**, quant à lui, use également des belles paroles pour essayer de reconquérir **Mathilde** dans « *Birds in the night* », ou du moins pour la séduire par la parole. Cependant, il masque sa propre responsabilité dans l'échec de son mariage, se posant en victime et jouant du thème habituel du dépit amoureux.

## II. Les belles paroles n'excluent pas nécessairement la vérité

### A) Beauté du discours et recherche de la vérité

Le discours socratique allie la beauté et la recherche de la vérité, contrairement à ceux des orateurs professionnels. Ainsi, **Phèdre** reconnaît la beauté de ses paroles lorsqu'il lui explique le fonctionnement de la dialectique. **Socrate** reconnaît la valeur de sa palinodie à Éros :

« Voilà, cher Éros, la palinodie, la meilleure et la plus belle que nous ayons pu t'offrir en expiation. À tous égards et notamment pour le vocabulaire, l'éloquence en est d'un tour poétique, ce qui répond à l'exigence de **Phèdre**. Pardonne à mon premier discours, accueille avec ferveur celui-ci. »

De plus, la contemplation de la vérité est liée à celle de la beauté, le Beau conduisant au Vrai. Chez **Platon**, le Beau est bon, car les Grecs croyaient à une correspondance entre les deux (*kalos kagathos*).

## B) La beauté pour parvenir au vrai

Les belles paroles peuvent rentrer dans une stratégie de vérité. Chez **Marivaux**, les beaux discours de **Dubois** et ses manœuvres multiples aboutissent finalement à révéler les sentiments d'**Araminte** et de **Dorante** qui sont bien réels : on a besoin du faux pour parvenir au vrai et les belles paroles servent à amorcer la passion par la séduction de l'amour-propre.

## III. La beauté pour elle-même

### A) Les belles paroles valent pour elles-mêmes : elles ne sont ni vraies ni fausses

Les belles paroles peuvent être prononcées, construites dans un but uniquement poétique, sans chercher à communiquer du vrai ou du faux ; c'est la fonction poétique du langage dégagée par le linguiste Roman Jakobson. Ainsi, chez **Verlaine**, le poème ne cherche pas à dire le vrai ou le faux, comme dans « Malines » qui décrit un paysage silencieux par de belles images, le paysage devenant un nouveau désert.

En outre, la beauté poétique peut naître de l'évocation de paysages inquiétants ou triviaux comme dans « Charleroi », où l'image des Kobolds intervient au milieu d'un cadre trivial. La beauté du poème n'est pas dépendante de la beauté du sujet abordé ou décrit. Les belles paroles s'inscrivent ainsi dans les Belles-Lettres et sont indépendantes du vrai.

### B) Quand elles sont inspirées, les belles paroles sont vraies

**Platon** montre que le poète inspiré ne profère pas lui-même ses beaux discours : à travers lui parle la voix d'un dieu. Le langage poétique authentique dépasse l'artificialité du discours et repose sur une contemplation du beau et du vrai :

« Mais l'homme, qui sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. »

« La parole a été donnée  
à l'homme pour cacher  
sa pensée. »

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*

### Décrypter le sujet

- Cette phrase a été placée par Stendhal (1783-1842) en épigraphe au début du chapitre XXII de son roman *Le Rouge et le noir* (1830). Julien Sorel vient d'être accusé par lettre anonyme d'entretenir une relation adultère avec la femme de son patron, Mme de Rênal, ce qui provoque son renvoi et son départ pour le séminaire. Dans ce chapitre, Julien et Mme de Rênal nient pour éviter le scandale, ce qui justifie la citation mise en épigraphe.
- Il s'agit d'une sentence du Père Malagrida, Jésuite du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle a été attribuée également à Talleyrand, fameux politicien du début du XIX<sup>e</sup> siècle, expert en cynisme et en opportunisme qui a servi tous les régimes politiques français, de l'Ancien Régime à la Monarchie de Juillet.
- Le sujet s'oppose à une conception traditionnelle de la parole comme expression de la pensée. Ici, la parole sert à cacher sa pensée, à mentir.
- La formulation « a été donnée à l'homme » mérite réflexion : qui a donné la parole à l'homme ? Dieu ? Dans le cadre de l'œuvre littéraire, c'est l'auteur qui donne la parole à ses personnages.
- On peut se demander si le jugement proposé ici est neutre ou sous-entend une condamnation morale de l'hypocrisie, ce qui ne serait guère étonnant de la part de Stendhal.

### I. La parole comme outil au service de l'hypocrisie

## A) La parole masque la pensée

**Socrate** reproche aux orateurs comme **Lysias** de ne pas avoir de pensée propre dans leurs discours. Au contraire, les discours ne sont qualifiés que de jeux formels, d'exercices de rhétorique, sans fond de vérité :

« quand tu auras prononcé l'éloge de l'amoureux, il faudra bien que je force **Lysias** à écrire, à son tour, un discours sur le même sujet ».

Chez **Verlaine**, la parole semble défaillir et ne pas parvenir à dire la vérité, à exprimer précisément la pensée du poète, comme on peut le voir à la fin du poème « Il pleure dans mon cœur » :

Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure  
Quoi ! nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.  
C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

De même, chez **Marivaux**, le divorce entre la pensée et la parole est souvent présent mais résulte souvent d'une volonté de tromper, notamment chez les manipulateurs. Cependant, il arrive également que certains personnages ne comprennent pas les paroles et la pensée sous-entendue derrière les propos, comme **Arlequin** dans la scène 8 de l'acte I :

**ARLEQUIN** — Me voilà, Madame.

**ARAMINTE** — **Arlequin**, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.

**ARLEQUIN** — Comment, Madame, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?

**MARTON** — Quel benêt !

**ARAMINTE** — J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras.

**ARLEQUIN**, *comme pleurant* — Je ne sais pas pourquoi Madame me donne mon congé : je n'ai pas mérité ce traitement ; je l'ai toujours servie à faire plaisir.

**ARAMINTE** — Je ne te donne point ton congé, je te payerai pour être à Monsieur.

**ARLEQUIN** — Je représente à Madame que cela ne serait pas juste : je ne donnerai pas ma peine d'un côté, pendant que l'argent me viendra d'un autre. Il faut que vous ayez mon service, puisque j'aurai vos gages ; autrement je friponnerais, Madame.

**ARAMINTE** — Je désespère de lui faire entendre raison ! .

**MARTON** — Tu es bien sot ! quand je t'envoie quelque part ou que je te dis : fais telle ou telle chose, n'obéis-tu pas ?

**ARLEQUIN** — Toujours.

**MARTON** — Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et ce sera à la place de Madame et par son ordre.

**ARLEQUIN** — Ah ! c'est une autre affaire. C'est Madame qui donnera ordre à Monsieur de souffrir mon service, que je lui prêterai par le commandement de Madame.

**MARTON** — Voilà ce que c'est.

**ARLEQUIN** — Vous voyez bien que cela méritait explication.

B) La parole n'exprime pas une pensée mais un jeu

**Socrate** prononce plusieurs discours en endossant différentes rôles, dont celui de Stésichore, lors de la palinodie dédiée à Éros :

« Voilà, cher Éros, la palinodie, la meilleure et la plus belle que nous ayons pu t'offrir en expiation. À tous égards et notamment pour le vocabulaire, l'éloquence en est d'un tour poétique, ce qui répond à l'exigence de **Phèdre**. Pardonne à mon premier discours, accueille avec ferveur celui-ci. »

Il avait précédemment prononcé un discours en étant encapuchonné, c'est-à-dire masqué : le discours brillant qu'il produit ne reflète donc pas sa pensée propre. Il veut donc revenir à un discours transparent où il y ait concordance entre parole et pensée :

« j'aspire à prononcer un discours qui soit une eau potable qui me permette, pour ainsi dire, de me rincer la bouche pour enlever le goût de sel qu'y a déposé le discours que tu viens d'entendre ».

Pour **Socrate**, la parole trahit souvent un vide de la pensée et n'est qu'un jeu vain et inutile, lorsqu'on ne mène pas la dialectique jusqu'au bout :

« Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. Toi, va retrouver **Lysias** et dis-lui qu'étant descendus tous les deux vers le ruisseau et le temple des Nymphes, nous y avons entendu des discours qui nous commandaient d'annoncer à **Lysias** et à tous ceux qui composent des discours, à Homère, à tous ceux qui ont composé des poèmes chantés et non chantés, à Solon enfin, et à tous ceux qui, sous le nom de lois, ont rédigé des traités politiques, que si, en composant leurs ouvrages, ils ont connu la vérité, se sont trouvés capables de défendre par des preuves ce qu'ils ont rédigé et de faire par leurs paroles, que leurs écrits paraissent sans valeur, ce n'est point leur activité d'écrivain, mais leur souci du vrai qui leur vaudra leur nom. [...] Quant à celui qui n'a rien de plus précieux que ce qu'il a composé ou écrit, retournant à loisir sans dessus dessous sa pensée, ajoutant une chose pour retrancher une autre, tu l'appelleras, comme il le mérite, poète, faiseur de discours, ou rédacteur de lois. »

**Marivaux** présente quant à lui en **Dubois** un virtuose de la parole qui ne pense absolument pas ce qu'il dit lorsqu'il feint la bêtise ou la sincérité. Il joue avec les mots, élabore des stratégies pour triompher :

**DUBOIS** — Madame est bonne et sage ; mais prenez garde, ne trouvez-vous pas que ce petit galant-là fait les yeux doux ?

**MARTON** — Il les fait comme il les a.

**DUBOIS** — Je me trompe fort, si je n'ai pas vu la mine de ce freluquet considérer, je ne sais où, celle de Madame.

**MARTON** — Eh bien, est-ce qu'on te fâche quand on la trouve belle ?

**DUBOIS** — Non. Mais je me figure quelquefois qu'il n'est venu ici que pour la voir de plus près.

**MARTON**, *riant* — Ah ! ah ! quelle idée ! Va, tu n'y entends rien ; tu t'y connais mal.

**DUBOIS**, *riant* — Ah ! ah ! je suis donc bien sot.

**MARTON**, *riant en s'en allant* — Ah ! ah ! l'original avec ses observations !

**DUBOIS**, *seul* — Allez, allez, prenez toujours. J'aurai soin de vous les faire trouver meilleures. Allons faire jouer toutes nos batteries. (I, 17)

Chez **Verlaine**, la parole peut parfois prendre l'aspect d'un jeu de références littéraires et d'un jeu sur les sons. Ainsi, dans « C'est le chien de Jean de Nivelle », **Verlaine** reprend l'héritage de chansons et de contes populaires, délaissant le thème mélancolique dominant dans les « Ariettes oubliées ». La poésie peut aussi jouer principalement avec les sons, comme dans « Bruxelles. Chevaux de bois », où le poème décrit un manège, en créant un effet de vertige et de rapidité grâce aux répétitions, aux refrains. La parole ne reflète pas la pensée, elle devient l'instrument d'un poème kaléidoscopique et musical.

## II. La parole permet à l'homme d'exprimer sa pensée

### A) La pensée ne s'exprime que par la langue

S'il est vrai que la parole peut parfois trahir la pensée par maladresse, voire la déguiser tout à fait sciemment, il n'en reste pas moins qu'il n'y a pas d'expression de la pensée sans langage. La parole doit donc être considérée au mieux comme un outil de transmission pour la pensée, au pire comme un pis-aller. Ainsi, chez **Platon**, la pensée a recours au dialogue ou aux mythes pour atteindre la vérité. Il n'y a pas de pensée en dehors du *logos* et de son usage.

### B) La parole permet parfois de révéler des arrière-pensées

Si la parole peut parfois cacher la pensée, elle peut également révéler les arrière-pensées des personnages, les non-dits. Ainsi, **Socrate** parvient à déjouer le discours de **Lysias** qui fait l'éloge du non-amoureux pour mieux séduire **Phèdre**. L'enjeu du premier discours n'est pas le savoir, la vérité, mais plutôt la séduction. De même, chez **Marivaux**, on trouve à de nombreuses reprises des échanges vifs et brillants, pleins d'esprit, entre les personnages ; **Marton** joue sur les mots, mais ce jeu, cette répartie révèlent son intérêt pour l'argent :

**DORANTE** — Tenez, Mademoiselle **Marton**, vous êtes la plus aimable fille du monde ; mais ce n'est que faute de réflexion que ces mille écus vous tentent.

**MARTON** — Au contraire, c'est par réflexion qu'ils me tentent : plus j'y rêve, et plus je les trouve bons.

De même, **Araminte** affronte sa mère dans la scène 6 de l'acte III et use de réparties fines qui sont décryptées par sa mère qui redoute qu'elle ne soit amoureuse en secret de l'intendant :

**ARAMINTE**, *froidement* — Il restera, je vous assure.

**MADAME ARGANTE** — Point du tout ; vous ne sauriez. Seriez-vous d'humeur à garder un intendant qui vous aime ?

**MONSIEUR REMY** — Eh ? à qui voulez-vous donc qu'il s'attache ? À vous, à qui il n'a pas affaire ?

**ARAMINTE** — Mais en effet, pourquoi faut-il que mon intendant me haïsse ?

**MADAME ARGANTE** — Eh ! non, point d'équivoque. Quand je vous dis qu'il vous aime,



j’entends qu’il est amoureux de vous, en bon français, qu’il est ce qu’on appelle amoureux ; qu’il soupire pour vous ; que vous êtes l’objet secret de sa tendresse.

### III. La parole trouble involontairement la pensée

#### A) La parole pour cacher et modifier les sentiments

Si la parole peut parfois modifier ou cacher la pensée, elle peut également troubler ou masquer les sentiments des personnages. C’est le cas dans la pièce de **Marivaux**, où **Dubois** séduit **Araminte** par la parole, notamment grâce aux fausses confidences. La fameuse scène 14 de l’acte I montre l’influence de la parole d’autrui sur les sentiments d’**Araminte**. Cela arrive également à **Marton**, qui se laisse abuser par les paroles de **Dubois** qui la rend jalouse.

Chez **Verlaine**, la parole peut cacher les sentiments, faire écran, car il n’y a pas de mots pour exprimer l’angoisse vague, la mélancolie, comme le montre la fin de ce poème :

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville ;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur ?  
Ô bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits !  
Pour un cœur qui s’ennuie  
Ô le chant de la pluie !  
Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s’écœure  
Quoi ! nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.  
C’est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

#### B) L’image pour exprimer la pensée

On pourrait se demander si la parole est bien toujours le moyen adéquat d’exprimer la pensée. Si la parole cache la pensée, elle peut la cacher à soi, et non pas seulement à autrui. Dans ce sens, si la parole est impuissante ou défaillante, le recours à l’image peut exprimer la pensée sans la cacher. Ainsi, chez **Platon**, le mythe est utilisé pour exprimer par le recours à la fiction ce qui échappe au logos, au langage rationnel. Le mythe de Theuth permet de donner à la comparaison entre écriture et parole une assise immémoriale, d’exprimer le décalage entre les deux formes de manière imagée, afin de faciliter la

communication, sans démonstration logique. Le recours à l'image prend tout son sens dans le cadre de l'œuvre poétique. Chez **Verlaine**, les images (métaphores, comparaisons) parfois insolites révèlent des éléments cachés, inexplorés, que le langage commun n'est pas capable de déceler. Ainsi, la pensée s'exprime dans l'image poétique dans « Charleroi » :

Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.  
Quoi donc se sent ?  
L'avoine siffle.  
Un buisson gifle  
L'œil au passant.  
Plutôt des bouges  
Que des maisons.  
Quels horizons  
De forges rouges !  
On sent donc quoi ?  
Des gares tonnent,  
Les yeux s'étonnent,  
Où Charleroi ?  
Parfums sinistres !  
Qu'est-ce que c'est ?  
Quoi bruissait  
Comme des sistres ?  
Sites brutaux !  
Oh ! votre haleine,  
Sueur humaine  
Cris des métaux !  
Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.

Les images servent à révéler l'angoisse du poète dès le début (apparition inattendue des Kobolds, lutins maléfiques, « Le vent profond / Pleure, on veut croire »). La vision du monde est de plus en plus inquiétante, les questions sans réponse s'ajoutant les unes aux autres.

# **IV**

## **La parole entre communication et expression**

« Le vrai contact entre les êtres ne s'établit que par  
la présence muette, par  
l'apparente non-communication, par l'échange mystérieux et sans parole  
qui ressemble  
à la prière intérieure. »  
Emil Michel Cioran

### Décrypter le sujet

- Cette réflexion de Cioran (1911-1995), philosophe pessimiste français d'origine roumaine, met en avant la difficulté d'une communication totale et sincère par la parole.
- D'après Cioran, le vrai contact est silencieux. Le penseur insiste sur la dimension paradoxale de sa réflexion en parlant de « l'apparente non-communication ». La parenté avec la prière intérieure renforce l'hostilité à la parole (« sans parole ») et la dimension spirituelle (voire mystique) du propos (« échange mystérieux »).
- Cette phrase ressemble à une maxime par son aspect paradoxal et catégorique (verbes au présent), ainsi que par le rythme ternaire. On pourra se demander si le propos est valable en toutes circonstances, comme semble le supposer Cioran.
- Comment transcrire la « prière intérieure » ? Le contact passe-t-il par les yeux, le corps, dans le silence ? Comment un écrivain pourrait-il l'exprimer ? N'est-ce pas ici la littérature qui est accusée ?

### Introduction

Il y a des moments où le silence en dit plus long que la parole, où un geste, un sourire, un regard semblent suffire à faire comprendre à autrui ce que l'on veut dire. C'est dans ce sens que le philosophe roumain d'expression française Cioran écrit : « Le vrai contact entre les êtres ne s'établit que par la présence muette, par l'apparente non-communication, par l'échange mystérieux et sans parole qui ressemble à la prière intérieure. » À travers cette phrase, le penseur pessimiste semble mettre à nu les

défaillances de la parole humaine et sa profonde vanité : si le « vrai contact », c'est-à-dire le rapport sincère et transparent entre deux personnes, repose sur le « silence », la « présence muette », cela signifie que la parole est superflue, le contact dépendant paradoxalement d'une forme de « prière intérieure ». Cela peut déboucher également sur le constat de l'incommunicabilité entre les êtres, car le vrai contact semble bien rare et difficile. Cette réflexion paradoxale s'applique-t-elle aux trois œuvres au programme ? Peut-on disqualifier à ce point la parole et valoriser le langage indirect ? S'il y a d'autres formes de langage que la parole, sont-elles forcément transparents et suffisants ? Si le vrai contact semble d'abord silencieux, comme le pense Cioran, la parole peut s'avérer parfois transparente et permettre une communication claire et parfaite.

## I. Le vrai contact est silencieux

### A) La présence muette

Il n'est pas rare de constater que la communication parfaite entre certaines personnes passe parfois par le silence, parce que la parole est inutile, étant donné que les deux personnages savent parfaitement ce que pense l'autre. Ainsi, à la fin des *Fausse confidences*, **Araminte** garde le silence juste après avoir entendu la révélation finale des stratagèmes de **Dubois**, et elle accorde son pardon à **Dorante** qui a eu le courage et la sincérité de tout lui dire :

**ARAMINTE**, *le regardant quelque temps sans parler* — Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi.

**DORANTE** — Quoi ! la charmante **Araminte** daigne me justifier !

**ARAMINTE** — Voici le Comte avec ma mère, ne dites mot, et laissez-moi parler.

C'est dans ce court moment de silence précédant la parole que la communication entre les amants devient une véritable communion.

De même, la communication par mots peut paraître inutile dans le cadre de la poésie amoureuse. Dans « A poor young shepherd », **Verlaine** met en scène un jeune amant qui n'ose dire à sa fiancée qu'il l'aime, alors que son attitude semble claire. La parole est inutile :

Pourtant j'aime Kate  
Et ses yeux jolis.  
Elle est délicate,  
Aux longs traits pâlis.  
Oh ! que j'aime Kate !  
C'est Saint-Valentin !  
Je dois et je n'ose  
Lui dire au matin...

La terrible chose  
Que Saint-Valentin !  
Elle m'est promise,  
Fort heureusement !  
Mais quelle entreprise  
Que d'être un amant  
Près d'une promesse !

## B) Une apparente non-communication

Si le « vrai contact » passe par une « apparente non-communication », c'est parce qu'il n'y a pas que la parole qui puisse exprimer les sentiments. En effet, parfois, c'est le langage corporel et sans parole qui permet la parfaite communication et la parfaite communion entre les êtres. Ainsi, dans « Green » de **Verlaine**, la fin du poème glisse dans le sommeil et l'union des amants passe par un recueillement corporel et sans mot, à demi-rêvé, peut-être :

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête  
Toute sonore encor de vos derniers baisers ;  
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête.  
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

## C) Une forme de prière intérieure

La communication parfaite rêvée par Cioran s'apparenterait donc à une forme de contact mystique, de « prière intérieure » qui se passerait du langage. Les êtres seraient en contact par l'esprit, par l'âme, dans le silence. C'est ce vœu que formule **Verlaine** à la fin de « Birds in the night » lorsqu'il se représente en martyr ou dans les « Ariettes oubliées » :

Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :  
De cette façon nous serons bien heureuses  
Et si notre vie a des instants moroses  
Du moins nous serons, n'est-ce pas ? deux pleureuses.  
Ô que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes,  
À nos vœux confus la douceur puérile  
De cheminer loin des femmes et des hommes,  
Dans le frais oubli de ce qui nous exile !  
Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles  
Éprises de rien et de tout étonnées  
Qui s'en vont pâlir sous les chastes charmillles  
Sans même savoir qu'elles sont pardonnées.

Le poème se présente comme une prière incertaine entre des personnages indistincts (on ne sait pas qui est désigné par ce « nous », et on ignore également à qui s'adresse le « voyez-vous »). De plus, **Verlaine** ne cesse d'exprimer de nombreux souhaits laissés en suspens à la fin des poèmes belges comme « Bruxelles. Simples fresques » :

L'allée est sans fin  
Sous le ciel, divin  
D'être pâle ainsi :  
Sais-tu qu'on serait  
Bien sous le secret  
De ces arbres-ci ?  
Des messieurs bien mis,  
Sans nul doute amis  
Des Royers-Collards,  
Vont vers le château :  
J'estimerais beau  
D'être ces vieillards.  
Le château, tout blanc  
Avec, à son flanc,  
Le soleil couché,  
Les champs à l'entour :  
Oh ! que notre amour  
N'est-il là niché !

Enfin, le silence face à la contemplation de la beauté se retrouve chez **Platon**, lorsque **Socrate** évoque la contemplation de l'amant et son mutisme face à l'ineffable :

« Il tourne son regard vers cet objet, il le vénère à l'égal d'un dieu, [...] en l'apercevant, il frissonne, et ce frisson, comme il est naturel, produit en lui une réaction : il se couvre de sueur, car il éprouve une chaleur inaccoutumée. En effet, lorsque par les yeux il a reçu les effluves de la beauté, alors il s'échauffe. [...] Le voilà qui aime, mais il est bien en peine de dire quoi. Il ne comprend pas ce qu'il éprouve et il ne peut pas en rendre raison non plus. Comme quelqu'un qui a attrapé une ophtalmie de quelqu'un d'autre, il ne peut effectivement déterminer la cause de son émoi, et il oublie qu'il se voit lui-même dans son amoureux comme dans un miroir. »

Dans ces cas-là, le silence se suffit à lui-même car on a affaire à une expérience quasi mystique.

## **II. La parole peut aussi parfois permettre de communiquer en toute transparence**

A) La prière n'aboutit pas forcément à la communication

Contrairement à ce que propose Cioran, la prière intérieure n'aboutirait pas forcément à la communication parfaite entre les êtres. En effet, on ne sait pas les effets des poèmes dialogués ou des suppliques chez **Verlaine** : il n'est pas dit que la fin de « *Birds in the night* », où le poète se peint comme un martyr, aboutisse à une vraie communication avec sa femme. Il n'est pas certain non plus qu'elle soit la véritable destinataire du texte : le poème n'est-il pas un moyen pour **Verlaine** de se déresponsabiliser et de se poser en amoureux repoussé aux yeux du lecteur pour attirer sa sympathie ? La communication serait donc biaisée par une forme de mauvaise foi.

## B) Sans parole ni dialogue, il n'y aurait pas de vie sociale

Si la parole n'est pas toujours le moyen le plus efficace et sincère d'établir un « vrai contact » entre les êtres, il n'en reste pas moins qu'elle reste indispensable dans la vie sociale. Chez **Marivaux**, tout le monde parle et a envie de parler, comme le montre le début de la pièce où **Arlequin** veut engager le dialogue avec **Dorante** pour le « désennuyer ». La discussion est un signe de civilité. De plus, sans parole, il n'y aurait pas d'action dans cette pièce. C'est par la parole de **Dubois** qu'il y aura à la fin des *Fausse confidences* une véritable communication entre **Dorante** et **Araminte**, amoureux réunis en dépit de leur inégalité sociale. Sans **Dubois** et ses manigances, ils ne pourraient se parler sincèrement.

## C) La parole révèle la vérité par son trouble

Enfin, si la parole peut mentir et empêcher un vrai contact, c'est-à-dire transparent et sincère, lorsqu'elle est maniée par **Dubois**, elle peut pourtant révéler les vrais sentiments et les communiquer à autrui par son trouble et ses embarras. Ainsi, lorsqu'**Araminte** force **Dorante** à écrire au comte la lettre, l'intendant ne cesse de manifester son embarras par ses paroles maladroites et ses gestes malhabiles, ce que comprend bien **Araminte**. De même, après la découverte du portrait, **Marton**, troublée, parle beaucoup et communique ses sentiments dans une logorrhée émotive et malhabile qui aboutit finalement à un silence volontaire :

**MARTON** — Ma foi, Madame, toute autre que moi s'y serait trompée. **Monsieur Remy** me dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; **Dorante** est présent, et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; l'oncle s'en prend à moi, me dit que j'en suis cause. Ensuite vient un homme qui apporte ce portrait, qui vient chercher ici celui à qui il appartient ; je l'interroge : à tout ce qu'il répond, je reconnais **Dorante**. C'est un petit portrait de femme, **Dorante** m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi. Je conclus donc que c'est moi qu'il a fait peindre. Ai-je eu tort ? J'ai pourtant mal conclu. J'y renonce ; tant d'honneur ne m'appartient point. Je crois voir toute l'étendue de ma méprise, et je me tais. (II, 9)

Dans les deux cas, c'est le ton de la parole, son trouble qui révèle les personnages et permet d'établir le vrai contact.

## Conclusion

La parole peut parfois passer au second plan en raison de ses ambiguïtés et de ses pièges, au profit du silence ou d'un langage indirect plus clair et moins trompeur. Pourtant, cette méfiance envers la parole, proche d'une forme de mysticisme et de scepticisme, peut être nuancée : en effet, la parole peut devenir



transparente et permettre un vrai contact à certains moments, et le langage du corps et le silence peuvent inversement mentir ou prêter à des malentendus.

## Porte-parole

## Décrypter le sujet

- Le porte-parole est celui qui est chargé de représenter quelqu'un qui ne peut s'exprimer. On peut être le porte-parole d'un individu ou d'un groupe, d'une société, d'une nation, tel un ambassadeur qui représente le pays.
- Le porte-parole implique une confiance totale entre les représentants et les représentés mais aussi les interlocuteurs du porte-parole. Le porte-parole est donc censé respecter un principe de transparence et de fiabilité.
- Le porte-parole, image fidèle de celui qu'il représente, ne doit pas s'exprimer en son nom propre, sous peine de confusion et donc de trahison de la parole. Pourtant, lorsque cela arrive, il doit clairement indiquer la séparation. Que vaut un porte-parole qui doute de ce qu'il dit, qui s'interroge ? Il doit lui-même avoir confiance en celui qui dicte sa parole (ou du moins le faire croire). Un porte-parole peut, par sa maladresse, ridiculiser ou dévoyer le message qu'il doit transmettre et ruiner celui qu'il représente.
- Le porte-parole se retrouve donc dans la situation d'un acteur jouant un personnage devant d'autres personnes et tout repose sur la confiance en sa parole fidèle, tout comme au théâtre.
- Que communique le porte-parole ? Des idées, des sentiments, une foi (un ecclésiastique « porte la bonne parole ») ? N'y a-t-il pas tout un domaine qui échappe au porte-parole (intimité, psychologie profonde) ? Peut-il tout dire ?
- Quelle est la responsabilité du porte-parole vis-à-vis des propos qu'il tient ou de ceux qui les écoutent ? Quand on est le porte-parole d'un menteur, est-on pour autant un menteur ? L'ironie est-elle permise au porte-parole ? Ne risque-t-elle pas de détruire la

# confiance ?

## I. Le porte-parole, un modèle de transparence et de fiabilité

### A) Fiabilité et dévouement

Un porte-parole se doit d'être fiable et dévoué pour qu'on ait confiance en lui. Il doit s'effacer face aux opinions de la personne qu'il représente. Ainsi, **Phèdre** sert de porte-parole à **Lysias**, lorsqu'il lit son discours, sans l'interpréter au début du dialogue. **Socrate** insiste pour qu'il lise « puisque **Lysias** est ici présent, je ne tiens nullement à te donner l'occasion d'un exercice. »

La fiabilité et le dévouement semblent parfaits chez **Dubois**, porte-parole de **Dorante**, et l'intendant lui accorde une confiance totale :

**DUBOIS** — Laissons cela, Monsieur ; tenez, en un mot, je suis content de vous ; vous m'avez toujours plu ; vous êtes un excellent homme, un homme que j'aime ; et si j'avais bien de l'argent, il serait encore à votre service.

ou :

**DUBOIS** — Oh ! vous m'impatientez avec vos terreurs : Oh que diantre ! un peu de confiance ; vous réussirez, vous dis-je. Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là ; nous sommes convenus de toutes nos actions ; toutes nos mesures sont prises ; je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents, je vous conduis, et on vous aimera, toute raisonnable qu'on est ; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous ? Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. (I, 2)

### B) Transparence et clarté

Le porte-parole se doit donc de s'effacer pour remplacer autrui, pour transmettre en toute transparence le message de celui qu'il représente. Il doit être clair pour être crédible et ne pas falsifier ou caricaturer le message. Ainsi, **Socrate** adopte le point de vue de l'amour dans sa palinodie à Éros, en choisissant de prendre le rôle du poète Stésichore, aveuglé pour avoir médité de l'amour :

« avant d'être puni pour avoir dit du mal d'Éros, je vais tâcher de lui offrir ma palinodie, la tête découverte et non point, comme je l'étais tout à l'heure, encapuchonné, parce que honteux ».

**Phèdre** va, de la même manière, considérer **Lysias** comme son porte-parole. En effet, il promet à **Socrate** de demander une réponse à **Lysias** :

« quand tu auras prononcé l'éloge de l'amoureux, il faudra bien que je force **Lysias** à écrire, à son tour, un discours sur le même sujet ».

**Lysias** est donc un pur porte-parole, qui ne choisit pas son sujet ni ses idées mais met sa parole au service d'autrui, ce qui est le propre du logographe. De même, **Dubois** ne semble pas avoir de pensée personnelle ou de vie en dehors du service de **Dorante**, son ancien maître. Il lui est entièrement dévoué. Chez **Verlaine**, de nombreux poèmes semblent s'adresser à plusieurs personnes et le poète se présente comme un porte-parole de deux personnages non clairement identifiés, mais soudés, comme dans les

« Ariettes oubliées » :

Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :  
De cette façon nous serons bien heureuses  
Et si notre vie a des instants moroses  
Du moins nous serons, n'est-ce pas ? deux pleureuses.  
Ô que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes,  
À nos vœux confus la douceur puérile  
De cheminer loin des femmes et des hommes,  
Dans le frais oubli de ce qui nous exile !  
Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles  
Éprises de rien et de tout étonnées  
Qui s'en vont pâlir sous les chastes charmillles  
Sans même savoir qu'elles sont pardonnées.

Ainsi, le « je » poétique semble se mettre au service de ces deux personnes inconnues, de manière transparente et sincère, comme le montrent les nombreux effets d'oralité et de simplicité.

### C) Discretion, sagacité et effacement

Le porte-parole doit faire preuve de sagacité et d'intelligence. Il peut parfois mieux réagir que celui qu'il représente et il sait mieux que son employeur ce qu'il faut dire. C'est notamment le cas de **Dubois** qui pense sa stratégie froidement et rationnellement, alors que **Dorante**, amoureux et malhabile, ne peut réfléchir clairement :

**DORANTE** — Je t'avoue que j'hésite un peu. N'allons-nous pas trop vite avec **Araminte** ? Dans l'agitation des mouvements où elle est, veux-tu encore lui donner l'embarras de voir subitement éclater l'aventure ?

**DUBOIS** — Oh ! oui : point de quartier. Il faut l'achever, pendant qu'elle est étourdie. Elle ne sait plus ce qu'elle fait. Ne voyez-vous pas bien qu'elle triche avec moi, qu'elle me fait accroire que vous ne lui avez rien dit ? Ah ! je lui apprendrai à vouloir me souffler mon emploi de confident pour vous aimer en fraude. [...] Ah ! oui, je sais bien que vous l'aimez : c'est à cause de cela que je ne vous écoute pas. Êtes-vous en état de juger de rien ? Allons, allons, vous vous moquez ; laissez faire un homme de sang-froid. (III, 1)

## II. Les ambiguïtés du porte-parole

### A) Incompréhension et trahison

**Socrate** va prononcer un premier discours où il reprend les propos de **Lysias** en les réorganisant, c'est-à-dire en adoptant le point de vue adverse. En cela, il semble être un pur porte-parole, mais on comprend qu'il a été obligé et il qualifie son discours de drogue :

« Il est terrible, **Phèdre**, terrible ce discours, celui que tu as apporté et celui aussi que tu m'as forcé à prononcer. [...] celui que tu as prononcé par ma bouche, après m'avoir drogué. »

On comprend donc qu'en adoptant le point de vue de **Lysias**, il a montré en creux les failles de ce discours obligé et on comprend sa volonté de passer à un autre discours, la palinodie en faveur d'Éros :

« j'aspire à prononcer un discours qui soit une eau potable qui me permette, pour ainsi dire, de me rincer la bouche pour enlever le goût de sel qu'y a déposé le discours que tu viens d'entendre ».

Dans *Les Fausses confidences*, **Arlequin** s'avère être aussi un mauvais porte-parole car il est incapable de porter correctement la lettre de **Dorante**. Cependant, il a été choisi précisément pour cela et son défaut assure la réussite du plan de **Dubois** et la transmission de la lettre à tous les personnages. Il devient donc un excellent porte-parole, malgré lui.

En outre, le porte-parole peut trahir la confiance qu'on place en lui, tout comme **Dubois** lorsqu'il s'entretient avec **Marton** :

**MARTON** — Ne dissimule point.

**DUBOIS** — Moi ! un dissimulé ! moi ! garder un secret ! Vous avez bien trouvé votre homme ! En fait de discrétion, je mériterais d'être femme. Je vous demande pardon de la comparaison : mais c'est pour vous mettre l'esprit en repos.

On voit comment le valet se moque de la jeune femme en prétendant être sincère comme une femme. Elle se sent rassurée, mais le public sait bien que **Dubois** ne sera pas fidèle et comprend parfaitement son jeu de mots ironique. Le faux porte-parole sert ici à faire rire le public complice.

## B) Double jeu et ironie

Le porte-parole peut être soupçonné de mener un double jeu, ce qui devrait ruiner sa crédibilité. Ainsi, **Dubois**, par ses fausses confidences, devient le confident d'**Araminte** et peut la manipuler à sa guise, car il travaille pour **Dorante**. En étant le porte-parole des deux camps, il peut contrôler totalement la stratégie :

**ARAMINTE** — Viens ici : tu es bien imprudent, **Dubois**, bien indiscret ; moi qui ai si bonne opinion de toi, tu n'as guère d'attention pour ce que je te dis. Je t'avais recommandé de te taire sur le chapitre de **Dorante** ; tu en sais les conséquences ridicules, et tu me l'avais promis : pour quoi donc avoir prise, sur ce misérable tableau, avec un sot qui fait un vacarme épouvantable, et qui vient ici tenir des discours tous propres à donner des idées que je serais au désespoir qu'on eût ?

**DUBOIS** — Ma foi, Madame, j'ai cru la chose sans conséquence, et je n'ai agi d'ailleurs que par un mouvement de respect et de zèle.

**ARAMINTE**, *d'un air vif* — Eh ! laisse là ton zèle, ce n'est pas là celui que je veux, ni celui qu'il me faut, c'est de ton silence dont j'ai besoin pour me tirer de l'embarras où je suis, et où tu m'as jetée toi-même ; car sans toi je ne saurais pas que cet homme-là m'aime, et je n'aurais que faire d'y regarder de si près.

**DUBOIS** — J'ai bien senti que j'avais tort.

**ARAMINTE** — Passe encore pour la dispute ; mais pourquoi s'écrier : si je disais un mot ? Y a-t-il rien de plus mal à toi ?

**DUBOIS** — C'est encore une suite de ce zèle mal entendu.

**ARAMINTE** — Eh bien ! tais-toi donc, tais-toi ; je voudrais pouvoir te faire oublier ce que tu m’as dit. (II, 11)

**Dubois** joue les innocents et les serviteurs zélés pour mieux tromper **Araminte**. De même, il la trompe en se présentant comme espion de **Dorante** :

**ARAMINTE**, *négligemment* — Il t’a donc tout conté ?

**DUBOIS** — Oui, il n’y a qu’un moment, dans le jardin où il a voulu presque se jeter à mes genoux pour me conjurer de lui garder le secret sur sa passion, et d’oublier l’emportement qu’il eut avec moi quand je le quittai. Je lui ai dit que je me tairais, mais que je ne prétendais pas rester dans la maison avec lui, et qu’il fallait qu’il sortît ; ce qui l’a jeté dans des gémissements, dans des pleurs, dans le plus triste état du monde.

**ARAMINTE** — Eh ! tant pis ; ne le tourmente point ; tu vois bien que j’ai raison de dire qu’il faut aller doucement avec cet esprit-là, tu le vois bien. J’aurais beaucoup de ce mariage avec **Marton** ; je croyais qu’il m’oublierait, et point du tout, il n’est question de rien.

**DUBOIS**, *comme s’en allant* — Pure fable ! Madame a-t-elle encore quelque chose à me dire ?

**ARAMINTE** — Attends : comment faire ? Si lorsqu’il me parle il me mettait en droit de me plaindre de lui ; mais il ne lui échappe rien ; je ne sais de son amour que ce que tu m’en dis ; et je ne suis pas assez fondée pour le renvoyer ; il est vrai qu’il me fâcherait s’il parlait ; mais il serait à propos qu’il me fâchât.

**DUBOIS** — Vraiment oui ; Monsieur **Dorante** n’est point digne de Madame. S’il était dans une plus grande fortune, comme il n’y a rien à dire à ce qu’il est né ce serait une autre affaire, mais il n’est riche qu’en mérite, et ce n’est pas assez.

**ARAMINTE**, *d’un ton comme triste* — Vraiment non, voilà les usages ; je ne sais pas comment je le traiterai ; je n’en sais rien, je verrai.

Ceci montre l’ambiguïté de ce double porte-parole qui obtient la confiance d’**Araminte** en prétendant trahir son ancien maître. C’est ici la mise en avant de sa capacité de changer de camp qui rassure paradoxalement **Araminte**.

Parallèlement, on peut s’interroger sur certains poèmes ironiques ou légers des *Romances sans paroles*. Le poète multiplie les *personae* poétiques à travers le recueil : le « je » lyrique ne représente pas à chaque fois le même personnage. Dans « A poor young shepherd », le poète parle à travers un « je » lyrique inspiré d’une tradition poétique, celle de la poésie pastorale : le jeune berger ne sait pas parler d’amour mais est promis à Kate. Ce poème assez léger prend une dimension ironique à la fin du recueil, après « Child wife » où le poète critique directement sa femme. **Verlaine** cherche à parler d’amour de manière différente, alliant discours pathétique et pastorale légère. Le discours change donc de sens et de portée suivant le « je » choisi.

### C) Le langage direct plutôt que le porte-parole

À la fin des *Fausse confidences*, **Dorante** n’a plus besoin du porte-parole **Dubois** et révèle les stratagèmes du valet à **Araminte** :

**DORANTE** *se lève, et dit tendrement* — Je ne la mérite pas. Cette joie me transporte. Je ne la mérite pas, Madame. Vous allez me l’ôter, mais n’importe, il faut que vous soyez instruite.

**ARAMINTE**, *étonnée* — Comment ! que voulez-vous dire ?

**DORANTE** — Dans tout ce qui s’est passé chez vous, il n’y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j’ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l’industrie d’un domestique qui savait mon amour, qui m’en plaint, qui par le charme de l’espérance, du plaisir de vous voir, m’a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J’aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l’artifice qui me l’a acquise ; j’aime mieux votre haine que le remords d’avoir trompé ce que j’adore.

On voit que le langage direct de **Dorante** est pris comme une preuve de sincérité par **Araminte** et que c’est après cet aveu qui fait suite à celui d’**Araminte** que le véritable amour pourra s’établir. Le porte-parole a donc été une étape pour parvenir à l’expression personnelle et sincère.

Chez **Platon**, **Socrate** finit par parler en son nom propre à la fin du dialogue, après avoir parlé encapuchonné puis sous le nom de Stésichore. C’est dans la fin du texte qu’il explique sa méthode philosophique, l’exposition de la dialectique étant la partie la plus personnelle de l’œuvre :

« Pour moi, c’est clair. Tout le reste en fait n’a été qu’un jeu, mais, parmi les choses qu’un heureux hasard m’a fait exprimer, il y a deux procédés, dont il ne serait pas sans intérêt que l’art nous permette d’acquérir la puissance. [Le premier] : vers une forme unique, mener, grâce à une vue d’ensemble, les éléments disséminés de tous côtés, pour arriver, par la définition de chaque élément, à faire voir clairement quel est celui sur lequel on veut, dans chaque cas, faire porter l’enseignement. [Le second] consiste à pouvoir, à l’inverse, découper par espèces suivant les articulations naturelles, en tâchant de ne casser aucune partie, comme le ferait un mauvais boucher sacrificateur. [...] voilà de quoi, pour ma part, je suis amoureux : des divisions et des rassemblements qui me permettent de parler et de penser. »

### III. Porter la parole de ceux qui ne peuvent pas parler

#### A) Porte-parole de la nature muette

Le porte-parole n’est pas forcément celui qui transmet la parole d’un autre personnage mais celui qui se met à l’écoute de ceux qui ne peuvent pas parler. Ainsi, dans *Romances sans paroles*, le poète semble être un porte-parole pour la nature quasi muette :

Dans l’interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Comme des nuées  
Flottent gris les chênes

Des forêts prochaines  
Parmi les buées.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Corneille poussive  
Et vous, les loups maigres,  
Par ces bises aigres  
Quoi donc vous arrive ?  
Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

On retrouve cette idée dans « Charleroi » où le poète crée un mystère en se mettant à l'écoute du paysage belge et des bruits étranges.

## B) Porter la parole sacrée ou transcendante

Le porte-parole peut également se mettre au service de la transcendance tout comme le poète dans le dialogue. **Socrate** se présente lui-même comme inspiré par la nature idyllique :

« l'inspiration pourrait m'abandonner : ce sera, après tout, l'affaire du dieu. », « ce lieu me paraît avoir quelque chose de divin. De sorte que si, dans la suite de mon discours, j'en viens souvent à être possédé par les Nymphes, ne t'étonne pas ; de fait, les paroles que je viens de proférer ne sont pas loin du ton dithyrambique. »

« J'ai cru entendre une voix qui venait de lui et qui m'interdisait de m'en aller avant d'avoir expié pour une faute contre la divinité. »

**Socrate** fait du poète un pur instrument de l'inspiration. Il serait donc un pur porte-parole, dépossédé de sa parole et de sa pensée. Cette aliénation totale garantirait une transparence totale du discours poétique qui n'est pas une affaire de technique et encore moins de littérature :

« Mais l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. »

À sa manière, **Verlaine** reprend ce vœu d'un langage poétique totalement transparent, refusant l'artifice littéraire dans « Art poétique » :

De la musique encore et toujours !  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée



Vers d'autres cieux à d'autres amours.  
Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.

Chez **Verlaine**, c'est la musique qui devient la grande inspiratrice et qui doit transcender le discours poétique et le faire sortir de la « littérature ».

C) Porter la parole disparue ou la parole de l'auteur :  
l'écrire et la jouer

Enfin, c'est l'écrivain qui constitue le meilleur porte-parole de la parole. En effet, **Socrate** ne serait rien sans **Platon** et l'oral n'est rien sans l'écrit, de manière pragmatique, n'en déplaise au philosophe grec qui disqualifie l'écriture. Pour **Platon**, l'écriture ne serait qu'une pâle imitation de la parole et ne pourrait être un bon porte-parole, mais au mieux un aide-mémoire. Pourtant, sans écriture, la parole ne saurait survivre.

De même, on pourrait considérer les personnages des *Fausse confidences* comme des porte-parole de la psychologie marivaudienne, la pièce servant de champ d'expérimentation à une étude des sentiments. On y retrouve en effet des thèmes déjà abordés dans d'autres pièces de **Marivaux**, comme l'opacité du langage ou le rôle de l'amour-propre dans la naissance de l'amour.

Ainsi, c'est l'écrit qui porte la parole à travers les siècles, au sens le plus concret du terme.

« La parole est moitié  
à celui qui parle, moitié  
à celui qui écoute. »  
Michel de Montaigne,  
Essais (1588)

### Décrypter le sujet

- Cette sentence fameuse de Montaigne (1533-1592) est tirée du chapitre 13 du dernier livre des *Essais* : elle définit ce que l'on appelle à l'époque l'art de la conversation : la conversation est un échange à égalité entre deux personnes comme le montre « moitié », répété deux fois.
- La conversation est donc le fruit d'une collaboration et les deux interlocuteurs sont également actifs, l'auditeur peut rebondir sur ce que lui donne l'autre personne, se réapproprier ses mots, les nuancer, les critiquer.
- Si la parole est aux deux personnes, elle n'appartient pas à quelqu'un en particulier : il y a une communauté des idées dans le cadre de la République des Belles-lettres.
- Ce partage égalitaire est-il réel ou bien idéal ? Montaigne ne définit-il ici pas un idéal de la conversation ? Qu'en est-il au théâtre notamment, où les rôles sont inégalitaires ?

### I. L'art de la conversation suppose l'échange entre interlocuteurs

A) L'auditeur n'est pas passif : il peut s'approprier les paroles, rebondir

Dans cette phrase célèbre, Montaigne définit l'art de la conversation : dans une conversation, si la parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute, cela signifie que l'auditeur n'est pas passif et peut s'approprier les paroles de l'autre, en nourrir son esprit, voire rebondir sur ce qui est dit précédemment. C'est évidemment le cas de **Socrate** qui va commenter le discours de **Lysias** lu par **Phèdre** : son écoute est attentive et conduit à une prise de parole. Il rebondit sur le discours de **Lysias**, le

loue puis le critique assez vite, en montrant son absence d'organisation :

« il a dit les mêmes choses deux ou trois fois comme s'il n'était pas bien à son aise pour dire beaucoup de choses sur le même sujet ; peut-être même qu'un sujet de ce genre ne l'intéressait pas ? Dès lors, il me faisait l'effet d'un jeune homme qui donne une démonstration de son talent, en disant les mêmes choses comme ceci puis comme cela, mais chaque fois à la perfection. »

**Phèdre**, à son tour, réagit et exprime un complet désaccord avec **Socrate** :

« Ce que tu dis là **Socrate** n'a aucun sens. Voilà justement la principale qualité de ce discours car de tous les éléments du sujet qui méritaient d'être traités, il n'en a omis aucun. J'en conclus que, comparé à ce qu'il a dit, on ne pourra jamais tenir un autre discours plus plein et de plus grande valeur. »

Il changera d'avis ensuite. On voit donc que la parole circule entre les deux interlocuteurs.

De même, chez **Marivaux**, la parole virevolte entre les interlocuteurs qui rebondissent et ont le sens de la répartie, comme le montrent les nombreux traits d'esprit :

**DORANTE** — Tenez, Mademoiselle **Marton**, vous êtes la plus aimable fille du monde ; mais ce n'est que faute de réflexion que ces mille écus vous tentent.

**MARTON** — Au contraire, c'est par réflexion qu'ils me tentent : plus j'y rêve, et plus je les trouve bons. (I, 11)

**ARAMINTE**, *froidement* — Il restera, je vous assure.

**MADAME ARGANTE** — Point du tout ; vous ne sauriez. Seriez-vous d'humeur à garder un intendant qui vous aime ?

**MONSIEUR REMY** — Eh ? à qui voulez-vous donc qu'il s'attache ? À vous, à qui il n'a pas affaire ?

**ARAMINTE** — Mais en effet, pourquoi faut-il que mon intendant me haïsse ?

**MADAME ARGANTE** — Eh ! non, point d'équivoque. Quand je vous dis qu'il vous aime, j'entends qu'il est amoureux de vous, en bon français, qu'il est ce qu'on appelle amoureux ; qu'il soupire pour vous ; que vous êtes l'objet secret de sa tendresse. (III, 6)

## B) L'échange égal entre les interlocuteurs

Si la parole est partagée entre celui qui parle et celui qui écoute de manière égale, l'échange entre les interlocuteurs peut échapper aux enjeux de pouvoir, les personnes étant égales. C'est le rêve de communication transparente que l'on trouve dans *Romances sans paroles*. En effet, le poète configure bon nombre de ses textes comme des dialogues, notamment les « Ariettes oubliées ». Le poème « Birds in the night » adressé à **Mathilde** prétend rétablir un contact franc entre les deux époux.

De même, à la fin des *Fausse confidences*, le dialogue entre **Araminte** et **Dorante** est une conversation d'égal à égal, une fois l'aveu fait. La barrière sociale entre la maîtresse et l'intendant est tombée grâce aux paroles, et la conversation peut être franche et efficace. Dans la dernière scène, **Araminte** répond sèchement à sa mère et s'en affranchit. Le comte comprend la décision d'**Araminte** et ne la discute pas : il n'y a plus de distinction entre les personnages et **Arlequin** se permet même un trait d'esprit pour le moins scabreux à la fin de la pièce.

Enfin, chez **Platon**, le cadre idéal, loin de la ville et de l'espace politique, contribue à créer un climat de confiance, comme le montre la formule : « parle en toute confiance ».

## C) La parole commune n'appartient à personne

Si la parole est partagée équitablement, elle n'appartient ni à l'un ni à l'autre de manière exclusive, ce qui signifie que l'on peut se réapproprier la pensée d'autrui en la digérant et en la modifiant. Ainsi, la parole de **Lysias** est commentée, reprise et analysée par **Socrate** et **Phèdre**. Ce dernier pense se l'approprier au départ car il a demandé un discours à **Lysias** qui est un logographe. La logographie consiste à donner la parole (moyennant finance sans doute) à ceux qui ne font pas de discours, elle illustre la circulation de la parole et le logographe ne s'attribue pas la propriété de sa parole. Il la vend au contraire et **Phèdre** se l'approprie :

« quand tu auras prononcé l'éloge de l'amoureux, il faudra bien que je force **Lysias** à écrire, à son tour, un discours sur le même sujet ».

**Socrate** explique également que l'on peut parfois oublier l'origine du savoir et des paroles entendues :

« Par les oreilles, je me suis rempli à des sources étrangères, à la manière d'une cruche. Mais ma paresse d'esprit m'empêche encore une fois de me rappeler comment et de qui j'ai appris ces choses-là. »

Enfin, **Verlaine** se réapproprie certaines paroles de poètes qui le précèdent et les fond dans sa propre création poétique. Ainsi, « C'est le chien de Jean de Nivelle » s'inspire de chansons populaires, anonymes, passées dans un fond culturel commun. Le poète peut également citer de manière déguisée d'autres poètes comme le poète romantique Alfred de Musset au début de « Birds in the night » (« Vous êtes si jeune » est emprunté à Musset). **Verlaine** dialogue également avec la tradition poétique, reprenant à sa manière le thème de l'hommage poétique dans « Green » et celui du spleen dans « Spleen ».

## II. L'art de la conversation reste un idéal et l'échange se réalise dans la littérature

### A) L'égalité entre les interlocuteurs est utopique

On peut se demander si l'échange proposé par Montaigne fonctionne réellement dans nos textes. Ne constitue-t-il pas une forme d'idéal de conversation, une limite vers laquelle tend la discussion ? En effet, chez **Marivaux**, le dialogue n'est pas toujours égal et il arrive souvent que la parole ne soit pas partagée entre les deux personnages quand l'un des deux est piégé par l'autre. Dès lors, la communication est brouillée et l'instrument d'une tromperie. Ainsi, lors de la scène 14 de l'acte I, **Dubois** dirige la parole et **Araminte** ne participe à la conversation que pour exprimer sa surprise, son émotion (« Tu m'étonnes à un point »). Dans ce sens, elle est instrumentalisée par **Dubois** qui prévoit ses réactions.

Parallèlement, on voit dans le dialogue de Platon que **Phèdre** est beaucoup moins réactif que **Socrate**. Ses réponses sont courtes et confirment les dires du philosophe, il participe peu aux idées du débat mais les entérine.

### B) La parole peut devenir monologue

La parole dialoguée peut devenir rapidement monologue si l'égalité entre les interlocuteurs est menacée. Ainsi, chez **Verlaine**, **Mathilde** n'a jamais directement la parole et nous n'avons d'elle que la vision que le poète veut bien nous donner. Les textes sont donc de purs monologues où la parole ne

circule pas vraiment. De même, chez **Platon**, le dialogue semble parfois artificiel et on a l'impression que **Phèdre** n'est qu'un cobaye, représentant de l'opinion sur lequel travaille la dialectique socratique. Dès lors, le dialogue peut tourner à une forme de monologue où **Socrate** expose ses idées. Les grands passages du dialogue sont de fait de grandes tirades de **Socrate**, dont les deux premiers grands discours.

### C) La littérature comme conversation commune entre auteur et lecteur

Enfin, c'est peut-être dans la littérature et non dans la conversation que la parole est la mieux partagée. En effet, si l'on considère la littérature comme une forme de communication entre lecteur et auteur, alors c'est là que le lecteur aurait le plus d'autonomie et de participation. Montaigne a expliqué qu'il attendait un « suffisant lecteur » capable de comprendre ce qu'il dit, de deviner ce qu'il sous-entend, bref, capable de prolonger sa pensée, de l'interroger et de l'interpréter, de dialoguer avec elle. C'est dans le cadre de l'œuvre littéraire que ce dispositif peut se mettre en place : ainsi, les poèmes de **Verlaine** s'adressent avant tout au lecteur du recueil qui pourra en apprécier l'art et la beauté.

Quant à la communication dans l'œuvre marivaudienne, elle prend tout son sens dans le cadre de la double énonciation : le public peut considérer que les paroles lui appartiennent autant qu'aux personnages et autant qu'à l'auteur, car il en sait plus long que les personnages, ayant assisté à tous les calculs de **Dubois** au début du premier acte. La parole théâtrale est partagée, car elle repose sur la complicité du public et son interaction par le rire, le sourire, la surprise ou l'attente.

Enfin, chez **Platon**, le dialogue se termine sur une leçon adressée à tous :

« Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. Toi, va retrouver **Lysias** et dis-lui qu'étant descendus tous les deux vers le ruisseau et le temple des Nymphes, nous y avons entendu des discours qui nous commandaient d'annoncer à **Lysias** et à tous ceux qui composent des discours, à Homère, à tous ceux qui ont composé des poèmes chantés et non chantés, à Solon enfin, et à tous ceux qui, sous le nom de lois, ont rédigé des traités politiques, que si, en composant leurs ouvrages, ils ont connu la vérité, se sont trouvés capables de défendre par des preuves ce qu'ils ont rédigé et de faire par leurs paroles, que leurs écrits paraissent sans valeur, ce n'est point leur activité d'écrivain, mais leur souci du vrai qui leur vaudra leur nom. »

Plus largement, le discours philosophique vise à convaincre le lecteur réel au-delà du destinataire **Phèdre**. Ainsi, la parole philosophique serait partagée entre les deux personnages de l'œuvre et les lecteurs du dialogue, **Socrate** voulant pousser le lecteur à retrouver en lui-même le savoir, après s'être débarrassé de ses idées reçues.

## Peut-on se parler à soi-même ?

### Décrypter le sujet

- Le sujet se présente sous la forme d'une question commençant par « peut-on » : il faut interroger cette formulation. Derrière « peut-on », il y a à la fois une possibilité technique (a-t-on les moyens concrets de se parler à soi-même ?) mais aussi une possibilité ou une obligation morale (si on peut le faire, doit-on pour autant le faire ou ne pas le faire ?) ainsi qu'une question d'intérêt ou d'utilité (à quoi bon se parler à soi-même ?).
- L'expression « se parler à soi-même » ne semble pas *a priori* poser de problème. Pourtant, on peut se demander s'il est vraiment possible de se parler à soi-même et sous quelle forme on le fait.
- Dans la vie courante, lorsque quelqu'un se parle à lui-même, cette parole est intérieure, elle n'existe que dans son esprit et personne ne peut entendre cette parole. Dès lors, dans un contexte d'œuvre littéraire ou philosophique, n'est-il pas artificiel que les autres personnages ou que le lecteur entende un personnage se parler à lui-même ? Au théâtre, un personnage ne se parle jamais à lui-même uniquement, car il s'adresse indirectement au public.
- Pourquoi se parler à soi-même ? Pour mettre en forme un conflit psychologique, un dilemme ? Pour s'épancher ? Pour se mentir ? Cela a-t-il un but thérapeutique ?
- Se parler à soi-même, n'est-ce pas en quelque sorte troubler les règles de la communication ? Si on sait déjà ce que l'on va dire, où est le plaisir de la conversation ?

### I. On peut en fait et en droit se parler à soi-même

## A) On peut se parler en fait

On peut se parler à soi-même lorsque l'on est seul ou lorsqu'on est en présence d'autrui, mais ce type de parole peut être extérieure ou intérieure (on se parle dans sa tête). Ainsi, de nombreux poèmes de **Verlaine** semblent reposer sur une forme de monologue intérieur, vague, à la limite de la conscience. L'écriture, par son aspect vague et indéfini, essaie de préserver cette dimension, comme dans « Walcourt », où tout le poème est constitué de phrases nominales juxtaposées évoquant par petites touches un paysage urbain. On comprend à la fin du poème que **Verlaine** s'adresse à lui-même et à un autre (**Rimbaud** ?) à travers l'auto-désignation « Bons juifs-errants » qui désigne ironiquement des voyageurs maudits condamnés à une errance éternelle.

Chez **Marivaux**, les personnages font souvent des apartés où il commente leurs sentiments ou la scène, comme **Araminte**, **Arlequin** ou **Dubois** :

**ARAMINTE**, *un moment seule* — La vérité est que voici une confidence dont je me serais bien passée moi-même. (I, 15)

ou :

**ARLEQUIN**, *s'en allant* — Oh ! s'il ne faut que boire afin qu'elle soit bonne, tant que je vivrai, je vous la promets excellente. (*À part*) Le gracieux camarade qui m'est venu là par hasard ! (I, 9)

Cependant, ce type de discours est ambigu car le personnage s'adresse soit uniquement à lui-même soit à lui-même, et aussi au public, de manière volontaire (dans ce cas, il fait du public un complice, mais risque de briser l'illusion théâtrale) ou involontaire (le phénomène de double énonciation est constitutif du théâtre).

## B) On peut se parler en droit

Non seulement, on peut se parler de fait, mais aussi en droit. Ainsi, lorsque Socrate prononce son premier discours contre **Lysias**, il s'encapuchonne, afin de se dérober aux regards de **Phèdre**, car ce discours n'est pas le sien propre :

« Je vais parler la tête encapuchonnée, pour arriver au plus vite au terme de mon discours et pour éviter qu'en te regardant, je ne perde, de honte, contenance. »

En se dédoublant, **Socrate** se parle à lui-même et à un autre et il en a le droit pour parvenir à la vérité *in fine*.

Chez **Verlaine**, le recours au monologue et au discours intérieur sert à mettre en avant la complexité des sentiments du « je » lyrique, à travers une forme de dialogue entre le cœur et l'âme :

Et mon cœur, mon cœur trop sensible

Dit à mon âme : Est-il possible,

Est-il possible, – le fût-il, –

Ce fier exil, ce triste exil ?

Mon âme dit à mon cœur : Sais-je

Moi-même, que nous veut ce piège

D'être présents bien qu'exilés

Encore que loin en allés ?

Cependant, cela n'aboutit pas à une réponse et on peut donc s'interroger sur l'intérêt de cette introspection et de ce discours intérieur.

## II. Il est difficile de se parler à soi-même

### A) Les ambiguïtés de ce type de parole

Se parler à soi-même est possible, mais cela reste difficile. Dans *Les Fausses confidences*, les personnages ne sont jamais seuls sur scène (sauf **Araminte** après la première confidence de **Dubois** dans la scène 15 de l'acte I), ce qui les empêche de se parler dans la solitude. De plus, au théâtre, le phénomène de double énonciation fait que le public entend toujours tout, ce qui brouille la possibilité d'un discours parfaitement solitaire. En outre, la parole auto-adressée est trouble chez **Verlaine**, car le poète s'adresse aussi toujours au lecteur.

### B) Risques de l'enfermement de la parole

Se parler à soi-même peut également comporter des risques de travestissement de la vérité et d'exagération, alors que le discours auto-adressé est censé être le lieu de l'authenticité et de la transparence : « *Birds in the night* », poème adressé à **Mathilde**, se présente comme une forme d'auto-justification, mais la fin du poème montre un sujet se comparant à un martyr :

Par instants je suis le Pauvre Navire  
Qui court démâté parmi la tempête  
Et, ne voyant pas Notre-Dame luire,  
Pour l'engouffrement en priant s'apprête.  
Par instants je meurs la mort du Pêcheur  
Qui se sait damné s'il n'est confessé  
Et, perdant l'espoir de nul confesseur,  
Se tord dans l'Enfer, qu'il a devancé.  
Ô mais ! par instants, j'ai l'extase rouge  
Du premier chrétien sous la dent rapace,  
Qui rit à Jésus témoin, sans que bouge  
Un poil de sa chair, un nerf de sa face !

Le discours risque de tourner à l'auto-complaisance mensongère si la parole se referme sur elle-même. Le poème adressé devient ici une fausse confession impossible.

## III. À quoi bon se parler à soi-même ?



## A) Pour s'exprimer ? Risque de se mentir

Se parler à soi-même, est-ce le meilleur moyen de s'exprimer ? Ne risque-t-on pas de se mentir, de s'auto-illusionner, de manière consciente ou inconsciente ? Ainsi, dans « *Birds in the night* », la tentative de confession aboutit à une forme de dédouanement et de déni de responsabilités : en accusant **Mathilde**, le poète semblerait faire preuve de mauvaise foi. De plus, lorsque les personnages de **Marivaux** se parlent à eux-mêmes, certains sont en général au summum de la manipulation, comme **Dubois** :

**DUBOIS**, *sortant, et en passant auprès de Dorante, rapidement* — Il m'est impossible de l'instruire ; mais qu'il se découvre ou non, les choses ne peuvent aller que bien.

De même, peut-on vraiment croire **Araminte** lorsqu'elle dit qu'elle se serait bien passée de la confiance de **Dubois** ? N'est-elle pas flattée dans son amour-propre lorsqu'elle apprend l'amour de son intendant ? N'est-elle pas au contraire contente de cela, inconsciemment ?

## B) Pour se connaître ? Risque de ne pas se trouver

Se parler à soi-même peut amener à se bercer d'illusions, à se mentir, ce qui empêche de bien se connaître. Ainsi, la parole auto-adressée n'est pas le meilleur moyen de se connaître, dans la solitude, en dehors de la société, dans un espace où *a priori*, il ne devrait pas y avoir de mensonge social. Dans *Romances sans paroles*, le poète s'adresse à lui-même sous la forme de questions sans réponse, notamment à la fin d'« Il pleure dans mon cœur » :

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville ;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur ?  
Ô bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits !  
Pour un cœur qui s'ennuie  
Ô le chant de la pluie !  
Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure  
Quoi ! nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.  
C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

Les questions qui jalonnent le poème n'ont pas de réponse et le poète ne se connaît guère mieux. En revanche, on peut se demander si ce n'est pas au lecteur de tenter de déchiffrer les textes pour en tirer une image et une connaissance du sujet lyrique. La connaissance *via* le monologue serait donc reléguée à « un suffisant lecteur », pour reprendre la fameuse expression de Montaigne dans les *Essais*. Cependant, une

question subsiste : peut-on déduire de la connaissance des sentiments et des émotions du « je » lyrique des informations sur le poète Paul **Verlaine**, mêlant ainsi naïvement le « je » lyrique et l'auteur ? Ce serait faire trop confiance au vœu de transparence du langage.

## La parole reflète-t-elle l'individu ?

### Décrypter le sujet

- En théorie, la parole désigne chez Saussure l'utilisation personnelle et circonstanciée de la langue par un individu. Elle devrait donc exprimer une singularité personnelle.
- Que signifie « refléter » ? N'est-ce que reproduire parfaitement ? Le reflet est en général inversé, il peut aussi être déformé, trouble. Suivant le sens de refléter, le sujet prend des orientations très différentes. De plus, on peut s'interroger sur les éléments de l'individu qui seraient susceptibles d'être repérés dans la parole : origine sociale, caractère, psychologie profonde, mise en scène de soi dans le cadre social ?
- L'individu, c'est ce qu'il y a de plus personnel, ce qui est unique dans une personne, car cela suppose au pluriel ou à l'universel. Le sujet semble présupposer une capacité à saisir l'individuel par la parole, mais rien n'est moins sûr : c'est peut-être au contraire ce qui échappe à la parole ou ce qui est inexprimable qui est le plus individuel, le langage ne pouvant représenter que le général.
- Peut-on reconnaître quelqu'un à sa parole ? Celui qui sait manier la parole n'a-t-il pas justement le pouvoir de donner une image flatteuse ou mensongère de lui-même ? La parole serait donc un écran, voire un leurre, pour celui qui cherche à connaître un individu.

### I. La parole reflète l'individu : l'idéal de la transparence

#### A) Origine sociale

On pourrait deviner l'origine sociale d'une personne en écoutant sa parole. Ainsi, chez **Marivaux**, il y a une équivalence entre le langage et la position sociale d'un personnage et lorsqu'il y a un décalage, cela prête à rire. Au début de la pièce, on repère tout de suite **Arlequin** comme valet parce qu'il fait une faute

de français en disant « nous discuterons ». **Arlequin** est également marqué par son langage volontiers injurieux et grossier :

**ARLEQUIN** — C'est que mon camarade que je sers, m'a dit de porter cette lettre à quelqu'un qui est dans cette rue, et comme je ne la sais pas, il m'a dit que je m'en informasse à vous ou à cet animal-là ; mais cet animal-là ne mérite pas que je lui en parle, sinon pour l'injurier. J'aimerais mieux que le diable eût emporté toutes les rues, que d'en savoir une par le moyen d'un malotru comme lui.

En outre, **Arlequin** est un personnage qui ne comprend pas ce qui est dit et qui provoque donc des malentendus comiques :

**ARLEQUIN** — Me voilà, Madame.

**ARAMINTE** — **Arlequin**, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.

**ARLEQUIN** — Comment, Madame, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?

**MARTON** — Quel benêt !

**ARAMINTE** — J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras.

**ARLEQUIN**, *comme pleurant* — Je ne sais pas pourquoi Madame me donne mon congé : je n'ai pas mérité ce traitement ; je l'ai toujours servie à faire plaisir.

**ARAMINTE** — Je ne te donne point ton congé, je te payerai pour être à Monsieur.

**ARLEQUIN** — Je représente à Madame que cela ne serait pas juste : je ne donnerai pas ma peine d'un côté, pendant que l'argent me viendra d'un autre. Il faut que vous ayez mon service, puisque j'aurai vos gages ; autrement je friponnerais, Madame.

**ARAMINTE** — Je désespère de lui faire entendre raison ! .

**MARTON** — Tu es bien sot ! quand je t'envoie quelque part ou que je te dis : fais telle ou telle chose, n'obéis-tu pas ?

**ARLEQUIN** — Toujours.

**MARTON** — Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et ce sera à la place de Madame et par son ordre.

**ARLEQUIN** — Ah ! c'est une autre affaire. C'est Madame qui donnera ordre à Monsieur de souffrir mon service, que je lui prêterai par le commandement de Madame.

**MARTON** — Voilà ce que c'est.

**ARLEQUIN** — Vous voyez bien que cela méritait explication. (I, 8)

**Arlequin** ne maîtrise pas les codes de l'échange et a donc un langage parfois inadapté à sa condition (il parle à son supérieur comme si c'était un camarade) ; ce décalage le rend comique aux yeux du spectateur (I, 9) :

**ARLEQUIN** — Oh ça, Monsieur, nous sommes donc l'un à l'autre, et vous avez le pas sur moi. Je serai le valet qui sert, et vous le valet qui serez servi par ordre.

**MARTON** — Ce faquin avec ses comparaisons ! Va-t'en.

**ARLEQUIN** — Un moment, avec votre permission. Monsieur, ne payerez-vous rien ? Vous a-t-on donné ordre d'être servi gratis ? (Dorante *rit*)

**MARTON** — Allons, laisse-nous. Madame te payera ; n'est-ce pas assez ?

**ARLEQUIN** — Pardi, Monsieur, je ne vous coûterai donc guère ? On ne saurait avoir un valet à meilleur marché.

**DORANTE** — **Arlequin** a raison. Tiens, voilà d'avance ce que je te donne.

**ARLEQUIN** — Ah ! voilà une action de maître. À votre aise le reste.

**DORANTE** — Va boire à ma santé.

**ARLEQUIN**, *s'en allant* — Oh ! s'il ne faut que boire afin qu'elle soit bonne, tant que je vivrai, je vous la promets excellente. (*À part*) Le gracieux camarade qui m'est venu là par hasard !

De même, dans la scène 10 de l'acte I, **Madame Argante** se moque de **Dorante** qui lui tient tête :

**MADAME ARGANTE**, *vivement* — Il ne s'agit pas de ce que vous en pensez. Gardez votre petite réflexion roturière, et servez-nous, si vous voulez être de nos amis.

**MARTON** — C'est un petit trait de morale qui ne gâte rien à notre affaire.

**MADAME ARGANTE** — Morale subalterne qui me déplaît.

Dans ce cas, la parole autoritaire de la mère vise à exercer une forme de domination sur **Dorante**, en lui rappelant son origine sociale : elle reflète donc la position prédominante de **Madame Argante**, mais aussi son caractère revêche et désagréable.

Chez **Verlaine**, la parole peut révéler non pas l'origine sociale du poète mais manifester une volonté de personnaliser le discours. En effet, **Verlaine** ne cesse de semer des expressions orales ou incorrectes pour donner plus d'expressivité à ses poèmes. Ainsi, dans « Charleroi », on trouve de nombreuses irrégularités syntaxiques qui créent un effet de parole singulière, individuelle dans ses écarts par rapport à la norme :

Quoi donc se sent ?

On sent donc quoi ?

Où Charleroi ?

Quoi bruissait

Comme des sistres ?

De plus, **Verlaine** affectionne certains mots anciens, archaïques, comme « seulette » ou « cher amour qui t'épeures », et crée par là un effet d'ancienneté et d'étrangeté, notamment dans les « Ariettes oubliées ». Ces procédés permettent donc de singulariser le poète grâce à sa parole.

## B) La parole reflète les sentiments de l'individu

La parole reflète, lorsqu'elle est prononcée sans réflexion et spontanément, le caractère d'un personnage troublé. Ainsi, chez **Marivaux**, après la découverte du portrait, **Marton** est émue et révèle, par son langage répétitif et troublé, son désarroi et sa détresse :

**MARTON** — Ma foi, Madame, toute autre que moi s'y serait trompée. **Monsieur Remy** me dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; **Dorante** est présent, et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; l'oncle s'en prend à moi, me dit que j'en suis cause. Ensuite vient un homme qui apporte ce portrait, qui vient chercher ici celui à qui il appartient ; je l'interroge : à tout ce qu'il répond, je reconnais **Dorante**. C'est un petit portrait de femme, **Dorante** m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi. Je conclus donc que c'est moi qu'il a fait peindre. Ai-je eu tort ? J'ai pourtant mal

conclu. J'y renonce ; tant d'honneur ne m'appartient point. Je crois voir toute l'étendue de ma méprise, et je me tais.

Chez **Platon**, la parole de **Socrate** révèle parfois, par de nombreuses formules affectueuses les sentiments du philosophe à l'égard du jeune **Phèdre** : « Ai-je parlé pour ne rien dire, **Phèdre**, mon cher cœur ? »

Dans *Romances sans paroles*, le souhait d'une transparence du langage est réaffirmé à de nombreuses reprises et assorti de formules orales, de questions sans réponse, créant un effet d'émotion :

La mienne, dis, et la tienne,  
Dont s'exhale l'humble antienne  
Par ce tiède soir, tout bas ?

C) On voit les motivations de l'individu à travers ses discours

On peut voir à travers les paroles et les discours les véritables motivations d'un individu. Ainsi, **Socrate** comprend que le but secret de **Lysias** à travers son discours est de séduire, puisqu'il prône la supériorité du non-amoureux sur l'amoureux. En outre, le discours ne parvient pas à masquer les manœuvres rhétoriques, comme le montre **Socrate** à propos de **Lysias** :

« Cet homme-là, en tout cas, semble bien loin de faire ce à quoi nous nous attendons ; il ne part pas du début, mais de la fin. Il entreprend la traversée du discours en nageant sur le dos, à reculons ; et il commence par ce que l'amoureux, quand il en aurait déjà fini, dirait au garçon qu'il aime. »

## II. L'individu peut faire mentir sa parole dans le jeu social

A) Prendre la parole d'autrui

Il arrive parfois qu'un individu emprunte la parole d'autrui, pour s'en moquer. Dans ce sens, la parole ne reflète pas l'individu. C'est le cas de **Monsieur Remy** qui veut se moquer de **Dorante** amoureux :

**MONSIEUR REMY** — Eh bien ! à quoi pense-t-il donc ? Viendrez-vous ?

**DORANTE** — Non, Monsieur, je ne suis pas dans cette disposition-là.

**MONSIEUR REMY** — Hum ! Quoi ? Entendez-vous ce que je vous dis, qu'elle a quinze mille livres de rente ? entendez-vous ?

**DORANTE** — Oui, Monsieur ; mais en eût-elle vingt fois davantage, je ne l'épouserais pas ; nous ne serions heureux ni l'un ni l'autre : j'ai le cœur pris ; j'aime ailleurs.

**MONSIEUR REMY**, *d'un ton railleur, et traînant ses mots* — J'ai le cœur pris : voilà qui est fâcheux ! Ah, ah, le cœur est admirable ! Je n'aurais jamais deviné la beauté des scrupules de ce cœur-là, qui veut qu'on reste intendant de la maison d'autrui pendant qu'on peut l'être de la sienne ! Est-ce là votre dernier mot, berger fidèle ?

**DORANTE** — Je ne saurais changer de sentiment, Monsieur.

La reprise des paroles d'autrui peut se faire de manière plus légère et ironique, comme dans le cas des épigraphes choisies par **Verlaine** dans son recueil. En reprenant des citations de Rimbaud, Hugo, Favart

(et lui-même), Verlaine dialogue avec d'autres auteurs, leur rend hommage, essayant d'imiter leur parole. En outre, le poète reprend parfois des vers d'autres poètes sans le dire, comme le « vous étiez si jeune » de « Birds in the night », emprunté au poète romantique Alfred de Musset. Dans ce cas, **Verlaine** s'appuie sur la parole d'autrui pour son œuvre.

## B) Un reflet déformé : communication brouillée

La parole peut également refléter l'individu de manière déformée : dans ce cas, la communication est brouillée. Ainsi, dans la pièce de **Marivaux, Dubois** joue les innocents face à **Marton** et parvient à la convaincre, alors que le public sait ses manigances et son hypocrisie :

**MARTON** — Mais est-ce là tout ce que tu sais de lui ? C'est de la part de **Madame Argante** et de Monsieur le Comte que je te parle, et nous avons peur que tu n'aies pas tout dit à Madame, ou qu'elle ne cache ce que c'est. Ne nous déguise rien, tu n'en seras pas fâché.

**DUBOIS** — Ma foi ! je ne sais que son insuffisance, dont j'ai instruit Madame.

**MARTON** — Ne dissimule point.

**DUBOIS** — Moi ! un dissimulé ! moi ! garder un secret ! Vous avez bien trouvé votre homme ! En fait de discrétion, je mériterais d'être femme. Je vous demande pardon de la comparaison : mais c'est pour vous mettre l'esprit en repos.

## C) L'individuel, c'est ce qui échappe à la parole

Enfin, on pourrait considérer que le plus individuel, le plus intime échappe parfois à la parole, dans le sens où la parole, générale et universelle, ne saurait décrire précisément ce qu'il y a de plus particulier dans l'expérience humaine. Les mots pourraient manquer pour évoquer l'individuel, notamment chez **Verlaine**, où le « je » lyrique ne parvient pas à se connaître :

C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

## III. La parole pour déguiser

### A) Le rhéteur change de parole face au public

La parole peut non pas refléter l'individu qui la prononce, mais au contraire s'adapter à son destinataire. C'est le cas de la parole rhétorique qui cherche à persuader. **Socrate** met en avant la nécessité de s'adapter à l'auditoire :

« Puisque la puissance du discours se trouve être celle d'avoir une influence sur les âmes, celui qui se propose de devenir orateur doit savoir combien il y a de genres d'âme. [...] or, lorsqu'on est à même de dire par quels discours est persuadé tel homme, lorsque, l'ayant à ses côtés, on est capable de voir

clair en lui et de se faire la leçon voulue »

« Tant qu'on ne connaîtra pas la vérité sur chacune des choses dont on écrit ou dont on parle, tant qu'on ne sera pas capable de définir chaque chose en elle-même, et qu'on ne pourra pas, après l'avoir définie, la diviser en espèces jusqu'à l'indivisible ; tant qu'on ne saura point également pénétrer la nature de l'âme, reconnaître la forme de discours qui correspond à chaque naturel, disposer et ordonner ces discours de façon à offrir à une âme complexe des discours pleins de complexité et en totale harmonie avec elle, à une âme simple des discours simples : jamais on ne sera capable avant ce temps de manier l'art de la parole, autant que le comporte la nature du discours, ni pour enseigner, ni pour persuader, comme tout notre débat vient précédemment de nous le révéler. »

De même, dans *Romances sans paroles*, on trouve plusieurs *personae* poétiques, c'est-à-dire plusieurs images du « je » poétique, présenté tantôt comme un poète mélancolique, tantôt comme un poète satirique, ou encore comme un voyageur notant ses impressions. Dans ce cas, la parole ne reflète pas une individualité, mais plusieurs facettes d'un « je » fictif : où est l'unité de l'individu ?

## B) Protection derrière les paroles d'autrui, la parole stéréotypée

La parole peut aussi servir d'écran, de protection. Certains poèmes de **Verlaine** affichent une certaine impersonnalité ou reprennent des chansons populaires comme « Bruxelles » ou « C'est le chien de Jean de Nivelle » : n'est-ce pas un moyen pour le poète de se cacher derrière l'écran des mots et des conventions poétiques pour ne pas dire l'intime, comme dans « A poor young shepherd » ?

On retrouve cette tentation dans la pièce de **Marivaux**, où **Dubois** ne cesse de manipuler des stéréotypes, notamment dans ses fausses confidences pour masquer ses véritables pensées et la banalité de l'amour de **Dorante**. Il crée une scène de roman sentimental dans la scène 14 de l'acte I, afin d'impressionner **Araminte**. La parole stéréotypée masque, trompe.

## C) Donner une belle image de soi par la parole

La parole peut, en prétendant refléter directement et sincèrement l'individu, n'être qu'un leurre et produire une image orientée et embellie de l'individu pour la postérité ou pour autrui, car même dans la parole la plus individuelle, il y a toujours un public. Ainsi, **Verlaine** se pose en victime dans « Child wife » et critique féroce sa femme coupable, alors que l'image qu'il donnait de lui-même et de sa responsabilité dans l'échec de son mariage était plus mitigée et moins tranchée dans « Birds in the night ». On peut donc constater que l'image de l'individu présentée dans le cadre de la poésie lyrique reflète plus une *persona* (qui peut varier à travers les différents poèmes) que l'individu réel.

Vous n'avez rien compris à ma simplicité,  
Rien, ô ma pauvre enfant !  
Et c'est avec un front éventé, dépité,  
Que vous fuyez devant.  
Vos yeux qui ne devaient refléter que douceur  
Pauvre cher bleu miroir  
Ont pris un ton de fiel, ô lamentable sœur,



Qui nous fait mal à voir.  
Et vous gesticulez avec vos petits bras  
Comme un héros méchant,  
En poussant d'aigres cris poitrinaires, hélas !  
Vous qui n'étiez que chant !  
Car vous avez eu peur de l'orage et du cœur  
Qui grondait et sifflait,  
Et vous bêtâtes vers votre mère – ô douleur ! –  
Comme un triste agnelet.  
Et vous n'aurez pas su la lumière et l'honneur  
D'un amour brave et fort,  
Joyeux dans le malheur, grave dans le bonheur,  
Jeune jusqu'à la mort !

Dans le poème en prose

« Rhétorique », Francis Ponge donne ce conseil  
à de jeunes gens :

« Soyez poètes. Ils répondront :

mais c'est là surtout, c'est là encore que je sens les autres en moi-même,  
lorsque je cherche à m'exprimer  
je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment :  
elles ne m'expriment point. [...]

C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art  
de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art  
de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique,  
ou plutôt apprendre à chacun  
l'art de fonder sa propre rhétorique,  
est une œuvre de salut public. »

### Décrypter le sujet

- Ce sujet est une citation longue et complexe d'un poète majeur du XX<sup>e</sup> siècle, Francis Ponge (1899-1988), auteur du *Parti pris des choses* et de *La Rage de l'expression*. Il est intéressant d'avoir le point de vue d'un poète, c'est-à-dire d'un manipulateur de mots.
- Le sujet introduit une forme de dialogue entre l'auteur et des jeunes gens, apprentis poètes : la poésie critiquée ici est la poésie lyrique (« lorsque je cherche à m'exprimer »), qui doit exprimer les sentiments personnels et que Francis Ponge, poète des objets, raille souvent à travers son œuvre. Les mots habituels ne parviennent pas à exprimer l'intimité, l'intériorité, la dimension personnelle, à cause du poids des clichés et des généralités qui paralysent le langage. Ainsi, le langage général semble inadapté à décrire les éléments les plus personnels : « Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. »

- La poésie lyrique semble assimilée à un jeu de mots où les clichés s'expriment eux-mêmes et ne parviennent pas à exprimer le point de vue de l'auteur. L'originalité, l'inspiration poétique transcendante ou personnelle paraissent disqualifiées par Ponge.
- La fin de la citation propose une solution au problème soulevé au milieu du sujet : la rhétorique est qualifiée d'« art de résister aux paroles » alors qu'elle est traditionnellement assimilée à l'art d'enjôler par la parole. Ponge suggère que chacun soit plus conscient face au langage, traque les paroles toutes faites et forge un art d'écrire personnel, préalable nécessaire à l'expression personnelle. Les derniers mots de la citation, « œuvre de salut public », montrent que cette rhétorique a un but de purification et a une dimension pratique. L'art d'écrire est lié à un art de penser et à un art de vivre.
- Le sujet est tiré d'un poème en prose nommé « Rhétorique », mais la rhétorique dont il est question n'est pas la rhétorique traditionnelle, l'art de persuader enseigné dans les écoles. Il s'agit d'une rhétorique propre à chaque individu, ce qui peut paraître paradoxal si on considère la rhétorique comme un ensemble de techniques oratoires partagées par les interlocuteurs. Peut-on vraiment l'enseigner ?
- Peut-on vraiment se débarrasser de tous les lieux communs ou tous les identifier ? Les lieux communs ne sont-ils pas des moyens de trouver des terrains communs de discussion, des espaces de dialogue ? Peut-on parler de ce qui n'est pas général ou communicable ?

### **I. Le langage ne permet pas de s'exprimer**

A) La parole entravée par les clichés : les mots parlent d'eux-mêmes

Le jeune poète dont il est question dans le sujet fait l'expérience de la difficulté à se dire à travers le langage. Ce qui lui semble le plus personnel, ce qui lui paraît venir du fond du cœur n'est pas individuel ou particulier mais général. Les lieux communs de la parole viennent entraver la communication et la

banaliser. Ainsi, **Verlaine** reprend des lieux communs poétiques comme support de parole comme le « spleen » hérité de Baudelaire dans « Spleen », les premiers poèmes des « Ariettes oubliées » rappellent les derniers textes du précédent recueil de **Verlaine**, *La bonne chanson*. La parole s'inscrit donc dans une continuité.

Parallèlement, les mots peuvent parler d'eux-mêmes, l'orateur peut reprendre des techniques habituelles et des lieux communs dans le discours politique. C'est ce que dénonce **Socrate** lorsqu'il accuse **Lysias** de ne pas définir les mots centraux de son discours et de reprendre une définition supposée commune et vraie de l'amour. Dans le discours de **Lysias**, les mots ne sont pas examinés de manière critique.

Les mots peuvent aussi échapper au contrôle du locuteur, amené à trop en dire dans *Les Fausses confidences*. **Araminte** révèle par ses questions son intérêt progressif pour l'amour de **Dorante** lorsqu'elle parle avec **Dubois**.

## B) La parole lyrique empêchée : le personnel n'est que du général

Ce que reproche le jeune poète au langage poétique, c'est la difficulté de produire un langage personnel, intime grâce à la parole. La poésie lyrique est considérée comme une écriture artificielle et trop générale. La singularité personnelle est difficile à cerner chez **Verlaine** :

Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain  
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?  
Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin ?  
Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain  
Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre  
Ouvrte un peu sur le petit jardin ?

Chez **Marivaux**, le langage est opaque, peu clair, comme on le voit dans la scène 8 de l'acte I :

**ARLEQUIN** — Me voilà, Madame.

**ARAMINTE** — **Arlequin**, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.

**ARLEQUIN** — Comment, Madame, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?

**MARTON** — Quel benêt !

**ARAMINTE** — J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras.

**ARLEQUIN**, *comme pleurant* — Je ne sais pas pourquoi Madame me donne mon congé : je n'ai pas mérité ce traitement ; je l'ai toujours servie à faire plaisir.

**ARAMINTE** — Je ne te donne point ton congé, je te payerai pour être à Monsieur.

**ARLEQUIN** — Je représente à Madame que cela ne serait pas juste : je ne donnerai pas ma peine d'un côté, pendant que l'argent me viendra d'un autre. Il faut que vous ayez mon service, puisque j'aurai vos gages ; autrement je friponnerais, Madame.

**ARAMINTE** — Je désespère de lui faire entendre raison ! .

**MARTON** — Tu es bien sot ! quand je t'envoie quelque part ou que je te dis : fais telle ou telle chose, n'obéis-tu pas ?

**ARLEQUIN** — Toujours.

**MARTON** — Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et ce sera à la place de Madame et par son ordre.

**ARLEQUIN** — Ah ! c'est une autre affaire. C'est Madame qui donnera ordre à Monsieur de souffrir mon service, que je lui prêterai par le commandement de Madame.

**MARTON** — Voilà ce que c'est.

**ARLEQUIN** — Vous voyez bien que cela méritait explication.

En outre, les sentiments ont du mal à s'exprimer clairement. Ainsi, les sentiments de **Marton** s'expriment mieux par le langage du corps que par les mots qui font écran, comme le montre sa parole troublée et incertaine :

**MARTON** — Ma foi, Madame, toute autre que moi s'y serait trompée. **Monsieur Remy** me dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; **Dorante** est présent, et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; l'oncle s'en prend à moi, me dit que j'en suis cause. Ensuite vient un homme qui apporte ce portrait, qui vient chercher ici celui à qui il appartient ; je l'interroge : à tout ce qu'il répond, je reconnais **Dorante**. C'est un petit portrait de femme, **Dorante** m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi. Je conclus donc que c'est moi qu'il a fait peindre. Ai-je eu tort ? J'ai pourtant mal conclu. J'y renonce ; tant d'honneur ne m'appartient point. Je crois voir toute l'étendue de ma méprise, et je me tais.

Si les mots parlent seuls, le poète est en quelque sorte aliéné car il sent les autres parler en lui. Au sens premier, on peut noter une très grande polyphonie dans *Romances sans paroles* où les épigraphes permettent de faire parler **Rimbaud**, Hugo, Favart et **Verlaine** lui-même de manière masquée (« De la douceur, de la douceur, de la douceur »). La langue anglaise est également présente dans la dernière partie des *Romances sans paroles*. De plus, au début de « Birds in the night », **Verlaine** reprend sans le dire une citation du poète romantique Alfred de Musset (« vous êtes si jeune ») :

Vous n'avez pas eu toute patience :

Cela se comprend par malheur, de reste

Vous êtes si jeune ! Et l'insouciance,

C'est le lot amer de l'âge céleste !

En est-il pour autant aliéné ? Non, car il le fait volontairement et sciemment. Chez **Platon**, les paroles peuvent être confisquées : **Socrate** prend la parole à deux reprises sous différentes identités, lorsqu'il parle en étant encapuchonné et lorsqu'il fait sa palinodie à Éros. Il laisse parler autrui en lui.

## II. La rhétorique comme purification et garde-fou

### A) La poésie comme analyse du langage permettant de prendre conscience

Pour Ponge, il faut être parfaitement conscient des mots et ne dire que ce que l'on veut dire. Ce travail d'analyse doit être mené par le poète qui examine les mots et en joue. Ainsi, **Verlaine** déjoue un certain nombre de clichés avec ironie et autodérision comme à la fin de « Walcourt » avec les « bons juifs-errants » ou à la fin de « Malines », où le cliché du paysage fait pour Fénelon est déconstruit :

Le train glisse sans un murmure,  
Chaque wagon est un salon  
Où l'on cause bas et d'où l'on  
Aime à loisir cette nature  
Faite à souhait pour Fénelon.

L'autodérision permet de critiquer aussi la poésie, ses conventions et ses artifices à la fin de « C'est le chien de Jean de Nivelle » :

Arrière robin crotté ! place,  
Petit courtaud, petit abbé,  
Petit poète jamais las  
De la rime non attrapée !...  
Voici que la nuit vraie arrive...  
Cependant jamais fatigué  
D'être inattentif et naïf  
François-les-bas-bleus s'en égaie.

De même, chez **Marivaux**, le langage est décodé par certains personnages comme **Dubois** qui met au point une rhétorique pour résister aux paroles et aux sentiments :

**DORANTE** — Je t'avoue que j'hésite un peu. N'allons-nous pas trop vite avec **Araminte** ? Dans l'agitation des mouvements où elle est, veux-tu encore lui donner l'embarras de voir subitement éclater l'aventure ?

**DUBOIS** — Oh ! oui : point de quartier. Il faut l'achever, pendant qu'elle est étourdie. Elle ne sait plus ce qu'elle fait. Ne voyez-vous pas bien qu'elle triche avec moi, qu'elle me fait accroire que vous ne lui avez rien dit ? Ah ! je lui apprendrai à vouloir me souffler mon emploi de confident pour vous aimer en fraude. [...] Ah ! oui, je sais bien que vous l'aimez : c'est à cause de cela que je ne vous écoute pas. Êtes-vous en état de juger de rien ? Allons, allons, vous vous moquez ; laissez faire un homme de sang-froid. (III, 1)

**Arlequin** va à sa manière utiliser les paroles pour créer un doute et obtenir de l'argent de **Dubois**. Est-il vraiment sot ou manipulateur ?

**ARLEQUIN** — Oh ça, Monsieur, nous sommes donc l'un à l'autre, et vous avez le pas sur moi. Je serai le valet qui sert, et vous le valet qui serez servi par ordre.

**MARTON** — Ce faquin avec ses comparaisons ! Va-t'en.

**ARLEQUIN** — Un moment, avec votre permission. Monsieur, ne payerez-vous rien ? Vous a-t-on donné ordre d'être servi gratis ? (Dorante *rit*)

**MARTON** — Allons, laisse-nous. Madame te payera ; n'est-ce pas assez ?

**ARLEQUIN** — Pardi, Monsieur, je ne vous coûterai donc guère ? On ne saurait avoir un valet à meilleur marché.

**DORANTE** — Arlequin a raison. Tiens, voilà d'avance ce que je te donne.

**ARLEQUIN** — Ah ! voilà une action de maître. À votre aise le reste.

**DORANTE** — Va boire à ma santé.

**ARLEQUIN**, *s'en allant* — Oh ! s'il ne faut que boire afin qu'elle soit bonne, tant que je vivrai, je vous la promets excellente. (*À part*) Le gracieux camarade qui m'est venu là par hasard ! (I, 9)

Chez **Platon**, la mise en place de la rhétorique personnelle de **Socrate**, qui se déclare « étranger à l'art oratoire », a pour but de critiquer les facilités et les artifices de la rhétorique officielle de **Lysias** et de ses confrères logographes. C'est la dialectique, la recherche de la vérité, qui doit servir de rhétorique pour lutter contre les clichés et les paroles toutes faites ; elle se met en place par le dialogue et aboutit à une mise en ordre du discours de **Lysias**, trop répétitif et vague. La méthode de distinction expliquée par **Socrate** montre cette délimitation et cette redéfinition précise des termes du débat :

« Pour moi, c'est clair. Tout le reste en fait n'a été qu'un jeu, mais, parmi les choses qu'un heureux hasard m'a fait exprimer, il y a deux procédés, dont il ne serait pas sans intérêt que l'art nous permette d'acquérir la puissance. [Le premier] : vers une forme unique, mener, grâce à une vue d'ensemble, les éléments disséminés de tous côtés, pour arriver, par la définition de chaque élément, à faire voir clairement quel est celui sur lequel on veut, dans chaque cas, faire porter l'enseignement. [Le second] consiste à pouvoir, à l'inverse, découper par espèces suivant les articulations naturelles, en tâchant de ne casser aucune partie, comme le ferait un mauvais boucher sacrificateur. [...] voilà de quoi, pour ma part, je suis amoureux : des divisions et des rassemblements qui me permettent de parler et de penser. »

La parole exprime vraiment ce qu'elle veut exprimer sans vague ni implicite, uniquement grâce à cette méthode :

« C'est quand, usant de la dialectique et prenant l'âme qui est faite pour cela, on y plante et on y sème des discours qui transmettent la science, des discours qui peuvent se tirer d'affaire tout seuls et tirer d'affaire celui qui les a plantés, des discours qui deviendront d'autres discours qui, poussant en d'autres naturels, seront en mesure de toujours assurer à cette semence l'immortalité, et de donner à celui qui en est le dépositaire le plus haut degré de bonheur que puisse atteindre un homme. »

Ainsi, les mots sont clairement définis et contrôlés par le discours socratique :

« Quand on vise à bien délibérer, il faut savoir sur quoi on délibère, autrement, c'est forcé, on ne peut éviter une erreur complète. Or, la plupart des gens ne s'aperçoivent pas qu'ils ignorent ce qu'est chaque chose. Aussi, croyant qu'ils savent à quoi s'en tenir, ils ne se mettent pas d'accord au début de la recherche et, à mesure qu'ils progressent, ils le paient. »

« Ce qui est dit est plus clair, de toute façon, que ce qui n'est pas dit. »

La définition de l'amour sert de preuve de cette méthode :

« Et l'amour, le rangerons-vous parmi les choses dont on dispute, ou parmi celles dont on ne dispute pas ? »

**Socrate à Phèdre** : « Tu parles d'or. Mais dis-moi encore ceci. Car, je l'avoue, comme j'étais, moi, possédé par un dieu, je ne m'en souviens plus ; est-ce que j'ai défini l'amour en commençant mon discours ? »

**Phèdre** : « Oui, par Zeus, et avec une très grande rigueur. »

## B) Poésie et contrôle de soi : une poétique et une éthique

La fin du sujet de Ponge donne une dimension éthique à la mise en place de la rhétorique personnelle. En effet, les termes de « salut public » sont très forts et l'on comprend que le poète voit dans la rhétorique personnelle un moyen de décrypter les beaux discours dans leur forme pour éviter d'être

envoûté par leur contenu :

« lorsqu'il s'agit de développements qui s'imposent, c'est moins de l'invention que de l'arrangement qu'il faut faire l'éloge. Au contraire, lorsqu'il s'agit de développements qui ne s'imposent pas et dont l'invention est ardue, c'est, outre l'arrangement, l'invention qu'il faut louer. »

Ainsi, **Phèdre** va peu à peu apprendre à déjouer le discours rhétorique de **Lysias**. Au début, il ne comprend pas du tout les critiques que **Socrate** formule contre le discours :

« Ce que tu dis là **Socrate** n'a aucun sens. Voilà justement la principale qualité de ce discours car de tous les éléments du sujet qui méritaient d'être traités, il n'en a omis aucun. J'en conclus que, comparé à ce qu'il a dit, on ne pourra jamais tenir un autre discours plus plein et de plus grande valeur. »

Ensuite, il reconnaît la supériorité du discours de **Socrate** et comprend que **Lysias** a mal composé son texte. Il approuve la critique de son mentor :

« Cet homme-là, en tout cas, semble bien loin de faire ce à quoi nous nous attendons ; il ne part pas du début, mais de la fin. Il entreprend la traversée du discours en nageant sur le dos, à reculons ; et il commence par ce que l'amoureux, quand il en aurait déjà fini, dirait au garçon qu'il aime. Ai-je parlé pour ne rien dire, **Phèdre**, mon cher cœur ? »

« ne semble-t-il pas avoir jeté pêle-mêle les éléments du discours ? »

« Tout discours doit être constitué à la façon d'un être vivant, qui possède un corps à qui il ne manque ni tête ni pieds, mais qui a un milieu et des extrémités, écrits de façon à convenir entre eux et à l'ensemble. »

La rhétorique personnelle sert de garde-fou et à déjouer les sortilèges de la rhétorique officielle.

### III. Les ambiguïtés de la rhétorique personnelle

#### A) Peut-on l'enseigner ?

Si la mise en place de la rhétorique personnelle qui analyse les discours semble louable, on peut s'interroger sur la réelle possibilité de l'enseigner. Si **Socrate** montre l'exemple à **Phèdre**, il n'est pas certain que **Phèdre** puisse faire de même. De même chez **Marivaux**, les maîtres en manipulation n'enseignent pas la manipulation à leurs disciples qui sont toujours dupes des beaux discours : **Marton** ne parvient pas à résister aux paroles, **Araminte** devient elle-même manipulatrice vis-à-vis de **Dorante** lorsqu'elle prétend lui faire écrire pour l'éprouver une lettre au comte acceptant le mariage, mais sa manipulation ne fait que confirmer la stratégie initiale de **Dubois**.

#### B) La parole inspirée pour dépasser les lieux communs ?

De plus, on peut se demander si c'est vraiment à la poésie de mener une telle analyse discursive. Décrypter les mécanismes du discours, les enjeux de pouvoir sous-jacents, c'est précisément le rôle de la philosophie pour un penseur comme Michel Foucault, mais aussi pour **Socrate** :

« Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. Toi, va retrouver **Lysias** et dis-lui qu'étant descendus tous les deux vers le ruisseau et le temple des Nymphes, nous y avons entendu des discours qui nous commandaient d'annoncer à **Lysias** et à tous ceux qui composent des discours, à Homère, à



tous ceux qui ont composé des poèmes chantés et non chantés, à Solon enfin, et à tous ceux qui, sous le nom de lois, ont rédigé des traités politiques, que si, en composant leurs ouvrages, ils ont connu la vérité, se sont trouvés capables de défendre par des preuves ce qu'ils ont rédigé et de faire par leurs paroles, que leurs écrits paraissent sans valeur, ce n'est point leur activité d'écrivain, mais leur souci du vrai qui leur vaudra leur nom. »

Pour **Socrate**, le faiseur de discours s'oppose au philosophe :

« Quant à celui qui n'a rien de plus précieux que ce qu'il a composé ou écrit, retournant à loisir sens dessus dessous sa pensée, ajoutant une chose pour retrancher une autre, tu l'appelleras, comme il le mérite, poète, faiseur de discours, ou rédacteur de lois. »

Le poète est donc à sa manière un logographe, un parleur aliéné car sa parole est issue de l'inspiration. **Platon** n'attribue pas au poète le pouvoir d'analyser le langage, car son langage vient d'ailleurs et dépasse la technique poétique et l'usage rationnel de l'analyse discursive :

« Mais l'homme qui sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. »

Si la parole poétique est inspirée, elle échappe de fait aux pièges des lieux communs car elle est d'une autre nature. Chez **Verlaine**, qui ne croit plus à l'inspiration transcendante comme **Socrate**, l'inspiration personnelle permet de créer une voie singulière, personnelle, par l'invention d'une voix aux accents repérables entre mille que les lecteurs peuvent identifier : la rhétorique poétique verlainienne use d'ironie fine pour créer du nouveau en incorporant des lieux communs mais aussi en les rénovant. Ainsi, le poème « Spleen » est très différent des Spleens baudelairiens qui ont charmé **Verlaine** dans sa jeunesse, et on pourrait dire que l'auteur de *Romances sans paroles* parvient à créer une voix mineure qu'il va malicieusement auto-parodier dans un poème célèbre « A la manière de Paul **Verlaine** » paru dans une revue d'amis :

C'est à cause du clair de la lune  
Que j'assume ce masque nocturne  
Et de Saturne penchant son urne  
Et de ces lunes l'une après l'une.  
Des romances sans paroles ont,  
D'un accord discord ensemble et frais,  
Agacé ce cœur fadasse exprès,  
Ô le son, le frisson qu'elles ont !  
Il n'est pas que vous n'ayez fait grâce  
À quelqu'un qui vous jetait l'offense :  
Or, moi, je pardonne à mon enfance  
Revenant fardée et non sans grâce.  
Je pardonne à ce mensonge-là  
En faveur en somme du plaisir  
Très banal drôlement qu'un loisir

Douloureux un peu m'inocula.

Le pastiche du « pauvre Lélian » (anagramme de Paul **Verlaine** inventé par lui-même) semble plus vraie nature et concentre tous les thèmes et les motifs familiers de l'auteur : par ce mélange de « chanson vague », d'impressionnisme, de musicalité, de mélancolie et d'autodérision, Paul **Verlaine** a bien réussi à fonder sa propre rhétorique, qui trouvera des disciples et des imitateurs à la fin du siècle.

**V**

## **Au-delà de la parole**

## Décrypter le sujet

- Le silence se définit comme l'absence de parole, de bruit, c'est-à-dire négativement. Ne peut-on pas envisager une positivité du silence, où il ne serait pas un défaut mais une qualité ?
- Est-il une limite de la parole ? Lorsque l'on ne dit pas quelque chose, est-ce parce que la chose n'est pas exprimable (indicible), ou bien parce que la chose est évidente et n'a pas besoin du recours de la parole ? Dans ce sens, le silence serait éloquent.
- Parfois, on ne dit rien, on ne répond pas. Est-ce un mensonge par omission ? Les non-dits sont-ils équivalents au silence ?
- Le silence est-il une absence de communication ? Ne communique-t-on pas mieux en silence, ou bien par d'autres moyens que la parole ?
- Enfin, de qui vient le silence ? De l'auteur, des personnages, du monde ?

**Introduction**

Un proverbe bien connu dit : « La parole est d'argent mais le silence est d'or ». Cela signifie qu'il vaut mieux parfois se taire que de parler, notamment lorsque tout le monde a déjà compris ce dont il s'agit. La parole pourrait donc s'avérer parfois inutile, superflue. Mais on peut aussi considérer que l'on garde le silence parce qu'on ne peut pas exprimer par les paroles ce que l'on pense ou ce que l'on ressent. Dans ce sens, le silence serait une limite de la parole. Comment comprendre le silence, n'est-ce qu'une limite de la parole ou au contraire une forme de communication supérieure à la parole ? Si le silence peut apparaître dans un premier lieu comme ce qui échappe à la parole, ce qui la limite, on peut considérer dans un second temps que le silence est parfois plus éloquent qu'elle.

**I. Le silence : ce qui échappe à la parole**

A) La marque d'une faillite de la parole

Le silence peut se comprendre comme une absence de parole. C'est son sens le plus simple, négatif. Pour **Platon**, le silence caractérise l'écrit qui s'oppose à la parole, vive et bruyante. À la fin du dialogue, **Socrate** compare l'écriture à la peinture et lui reproche de garder le silence et de ne pouvoir répondre aux attaques, aux critiques :

« ce qu'il y a de terrible, **Phèdre**, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. »

Le silence est donc le signe d'une impuissance et la preuve de l'absence de maîtrise de celui qui parle : ignorant la vérité, il ne peut défendre un discours qui n'est fondé sur rien de stable.

## B) Une limite de la parole : l'indicible

Chez **Platon**, le silence intervient lorsque **Socrate** décrit les effets de l'amour sur l'âme contemplant la beauté :

« le voilà qui aime, mais il est bien en peine de dire quoi. Il ne comprend pas ce qu'il éprouve et il ne peut pas en rendre raison non plus. Comme quelqu'un qui a attrapé une ophtalmie de quelqu'un d'autre, il ne peut effectivement déterminer la cause de son émoi, et il oublie qu'il se voit lui-même dans son amoureux comme dans un miroir. »

Le langage devient hésitant, tend vers le silence, car l'amour est indicible, étant donné que la contemplation de la beauté est une expérience métaphysique. Le silence devient la marque d'un langage mystique, où la parole n'est que négative, étant impuissante à décrire ce qui dépasse toute parole, comme le montre Michel de Certeau dans *La fable mystique*.

## C) Silence et émotion

Chez **Marivaux**, le silence se fait lorsque les personnages sont touchés par l'émotion : le langage paralysé, troublé, devient transparent, difficile. Le silence est donc un moyen de marquer le trouble psychologique de personnages qui sont toujours prêts à lancer des réparties ou à badiner. Ainsi, dans la fameuse scène 12 de l'acte III, **Araminte** garde le silence un instant avant de pardonner à **Dorante** qui vient de lui avouer ses manigances :

**DORANTE** — Dans tout ce qui s'est passé chez vous, il n'y a rien de vrai que ma passion qui est infinie, et que le portrait que j'ai fait. Tous les incidents qui sont arrivés partent de l'industrie d'un domestique qui savait mon amour, qui m'en plaint, qui par le charme de l'espérance, du plaisir de vous voir, m'a pour ainsi dire forcé de consentir à son stratagème ; il voulait me faire valoir auprès de vous. Voilà, Madame, ce que mon respect, mon amour et mon caractère ne me permettent pas de vous cacher. J'aime encore mieux regretter votre tendresse que de la devoir à l'artifice qui me l'a acquise ; j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore.

**ARAMINTE**, *le regardant quelque temps sans parler* — Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-

ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi.

**DORANTE** — Quoi ! la charmante **Araminte** daigne me justifier !

**ARAMINTE** — Voici le Comte avec ma mère, ne dites mot, et laissez-moi parler.

De même, **Marton** décide de se taire après avoir manifesté son trouble, dans la scène 9 de l'acte II, après la découverte du portrait :

**MARTON** — Ma foi, Madame, toute autre que moi s'y serait trompée. **Monsieur Remy** me dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; **Dorante** est présent, et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; l'oncle s'en prend à moi, me dit que j'en suis cause. Ensuite vient un homme qui apporte ce portrait, qui vient chercher ici celui à qui il appartient ; je l'interroge : à tout ce qu'il répond, je reconnais **Dorante**. C'est un petit portrait de femme, **Dorante** m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi. Je conclus donc que c'est moi qu'il a fait peindre. Ai-je eu tort ? J'ai pourtant mal conclu. J'y renonce ; tant d'honneur ne m'appartient point. Je crois voir toute l'étendue de ma méprise, et je me tais.

## II. Le silence est éloquent

### A) Une communication sans parole : la parole est d'argent, mais le silence est d'or

Le silence n'est pas à considérer uniquement de manière négative : il n'est pas le signe d'une défaillance du discours, mais un moyen de communiquer qui pourrait dépasser les paroles. Ainsi, si la parole est d'argent, le silence est d'or, pour reprendre le proverbe. Dans *Les Fausses confidences*, **Dubois** n'a pas la possibilité de prévenir **Dorante** du piège que sa maîtresse va lui tendre, mais l'intendant le comprend peu à peu sans parole. De plus, l'amour naissant de **Marton** pour **Dorante** se manifeste par le rire, le fait de rougir, c'est-à-dire par ce qui échappe à la parole badine de l'acte I.

De même, chez **Verlaine**, certains poèmes d'amour semblent être parfaitement silencieux : dans « Green », le « je » lyrique demande à sa bien-aimée d'accepter son offrande mais face à elle, il garde le silence et se repose sur ses genoux. La communication amoureuse se passe dans le silence.

### B) Le silence et le dépassement de la parole par la musique

Le silence peut également montrer l'insuffisance de la parole et le souhait d'un passage à la musique comme mode d'expression plus harmonieux. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre le titre du recueil de **Verlaine**. *Romances sans paroles* est un écho à une œuvre du musicien allemand du début du XIXe siècle Mendelssohn ; si les romances, chansons d'amour traditionnelles issues du Moyen Âge, sont sans paroles, elles utilisent un autre moyen : la musique. La poésie de **Verlaine** va donc créer une musique ténue, insaisissable, à la limite du silence : les paroles cessent et deviennent musique, comme le propose « Art poétique ». C'est pourquoi **Verlaine** multiplie les allusions à la musique, au frêle bruit, notamment dans les « Ariettes oubliées », la parole se désignant comme musique (« L'ariette, hélas ! de toutes lyres ! ») :

La mienne, dis, et la tienne,  
Dont **s'exhale l'humble antienne**  
Par ce tiède soir, tout bas ? »  
« Tandis qu'**avec un très léger bruit d'aile**  
**Un air bien vieux, bien faible et bien charmant**  
Rôde discret, épeuré quasiment,  
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.  
Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain  
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?  
Que voudrais-tu de moi, **doux Chant badin** ?  
Qu'as-tu voulu, **fin refrain incertain**  
**Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre**

### C) Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien

L'œuvre littéraire peut essayer de saisir des éléments indicibles, ténus, pour capter le « je ne sais quoi » ou le « presque rien », formules du philosophe Vladimir Jankélévitch. Dans *Romances sans paroles*, on trouve de nombreux poèmes sans bruit et sans paroles. Le poète décrit des paysages, évoque des émotions en essayant de représenter le paysage dans sa dimension ouatée. Ainsi, dans « Malines », le paysage belge est comparé à un désert (« Sahara »), les animaux semblent endormis ou silencieux, et le seul bruit qui apparaît est celui des voyageurs du train qui murmurent et échangent des banalités ou des clichés, dénoncés par l'allusion finale au « mot de Fénelon ». Ce qui compte, c'est la contemplation muette plus que la parole humaine, insignifiante et dérisoire :

Vers les prés le vent cherche noise  
Aux girouettes, détail fin  
Du château de quelque échevin,  
Rouge de brique et bleu d'ardoise,  
Vers les prés clairs, les prés sans fin...  
Comme les arbres des féeries,  
Des frênes, vagues frondaisons,  
Échelonnent mille horizons  
À ce Sahara de prairies,  
Trèfle, luzerne et blancs gazons.  
Les wagons filent en silence  
Parmi ces sites apaisés.  
Dormez, les vaches ! Reposez,  
Doux taureaux de la plaine immense,  
Sous vos cieux à peine irisés !

Le train glisse sans un murmure,  
Chaque wagon est un salon  
Où l'on cause bas et d'où l'on  
Aime à loisir cette nature  
Faite à souhait pour Fénelon.

### **Conclusion**

Ainsi, le silence ne constitue pas forcément un défaut du langage humain et le signe de l'impuissance de la parole. Si l'on se tait, ce n'est pas forcément parce qu'on ne peut pas dire quelque chose, mais parce qu'on ne veut pas la dire, ou parce que dire serait inutile. Dans ce sens, le silence a une dimension positive et peut être considéré non comme l'opposé de la parole, mais comme un moment de la parole, voire ce qui la dépasse et la fonde pour certains penseurs.



« Un grand auteur est  
celui dont on entend et  
reconnaît la voix dès qu'on ouvre l'un de ses livres.  
Il a réussi à fondre la parole  
et l'écriture. » Michel Tournier

### Décrypter le sujet

- Cette citation du romancier français Michel Tournier (né en 1924) définit ce qu'est un grand auteur. Il y a donc ici un jugement de valeur implicite, un classement parmi les auteurs. Il faudra s'interroger sur la légitimité d'un tel classement et sur la validité du critère retenu.
- D'après Tournier, le grand auteur se fait reconnaître par le lecteur grâce à un élément inimitable : sa voix. Mais qu'est-ce que la voix d'un auteur sinon une reconstruction par l'imaginaire du lecteur à partir des écrits de cet auteur ? Cela implique une bonne connaissance et une certaine familiarité avec les œuvres et donc une certaine compétence du lecteur.
- Qu'est-ce qui constitue une voix d'écrivain ? Un style, un lexique, des thèmes récurrents, des images obsédantes, un mythe personnel ? Est-il nécessaire que l'auteur essaie de créer des effets d'oralité dans son œuvre ? Comment créer cet effet de voix par de l'écrit ? L'écrit doit-il faire oublier qu'il est écrit ?
- La deuxième phrase de la citation montre une prouesse technique qui réparerait la séparation originelle de la parole et de l'écriture dans l'imaginaire logocentrique occidental dénoncé par Derrida : fondre parole et écriture sous-entend que l'artificialité de l'écriture est en quelque sorte naturalisée par l'effet de voix, qui l'humanise et la personnalise.

## I. Le grand auteur a une voix inimitable

### A) Une voix immédiatement reconnaissable

Selon Michel Tournier, le grand auteur aurait une voix immédiatement reconnaissable par les lecteurs habitués à fréquenter son œuvre. Ainsi, le langage de **Marivaux** semble reconnaissable, unique, à tel point qu'on a nommé « marivaudage » ce mélange de finesse psychologique, d'esprit léger, de badinage et de brio qui caractérise ses pièces. De même, un dialogue de **Platon** se reconnaît tout de suite par la parole de **Socrate**, ironique et pleine de circonlocutions.

### B) Une voix singulière

La qualité de cette voix vient de son unicité, de sa singularité. Ainsi, l'auteur va personnaliser son écriture, donner à son texte un effet de voix par son style. **Verlaine** singularise la parole poétique dans *Romances sans paroles* en multipliant certaines imprécisions propres à la « chanson grise » qu'il appelle de ses vœux dans « Art poétique », mais aussi certaines tournures syntaxiques peu usuelles comme dans « Charleroi » :

On sent donc quoi ?  
Des gares tonnent,  
Les yeux s'étonnent,  
Où Charleroi ?  
Parfums sinistres !  
Qu'est-ce que c'est ?  
Quoi bruissait  
Comme des sistres ?

Ces tournures orales contribuent à singulariser sa voix, de même que l'emploi d'archaïsmes comme « seulette » (emprunté à la poésie de la Renaissance) ou « t'épeures » dans la deuxième « Ariette oubliée ». De plus, le dialogue intérieur entre le cœur et l'âme dans « Triste, triste était mon âme » rappelle certains poèmes des premiers recueils de **Verlaine**, comme « Colloque sentimental ». Le langage verlainien fait de répétitions lancinantes et mélancoliques, de questions sans réponses, se retrouve dans d'autres recueils. Une unité de voix se distingue donc à la fois de manière interne au recueil, mais aussi de façon plus large dans l'ensemble de l'œuvre pour le lecteur familier de **Verlaine**.

De même, on retrouve les thèmes de la tromperie amoureuse et de l'opacité du langage dans de nombreuses pièces de **Marivaux** qui cultivent le même langage, comme *Le Jeu de l'amour et du hasard* ou *La Double inconstance*.

## II. La réconciliation de la parole et de l'écriture comme prouesse du grand auteur

### A) Fondre la parole et l'écriture par la voix : oralités, dialogue

Pour Michel Tournier, le grand auteur parvient à réconcilier parole et écriture, à les fondre, grâce à l'effet de voix et au ton inimitable et singulier. Ainsi, l'écriture du grand auteur ne trahit pas sa parole, elle lui est entièrement fidèle. Cette fusion de la parole et de l'écriture se retrouve chez **Marivaux** qui laisse parler ses personnages dans ses pièces, mais également dans ses grands romans à la première personne comme *La Vie de Marianne* ou *Le Paysan parvenu*. Il fonde ainsi parole et écriture.

En outre, fondre l'écriture et la parole peut impliquer d'inclure une forme d'oralité et de dialogisme dans son œuvre : c'est le cas de l'œuvre de **Platon** constituée de dialogues où se révèle la voix du maître disparu, **Socrate**. C'est aussi vrai pour **Marivaux**, connu essentiellement pour son œuvre théâtrale. Chez **Verlaine**, beaucoup de poèmes commencent comme des monologues et se révèlent peu à peu dialogues comme la première « Ariette oubliée » :

Cette âme qui se lamente  
En cette plainte dormante  
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?  
La mienne, dis, et la tienne,  
Dont s'exhale l'humble antienne  
Par ce tiède soir, tout bas ?

D'autres se présentent dès le départ comme des tentatives de dialogue parfois imprécises (on ne sait pas bien à qui pourrait s'adresser le je lyrique) :

Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses :  
De cette façon nous serons bien heureuses  
Et si notre vie a des instants moroses  
Du moins nous serons, n'est-ce pas ? deux pleureuses.  
Ô que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes,  
À nos vœux confus la douceur puérile  
De cheminer loin des femmes et des hommes,  
Dans le frais oubli de ce qui nous exile !  
Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles  
Éprises de rien et de tout étonnées  
Qui s'en vont pâlir sous les chastes charmillles  
Sans même savoir qu'elles sont pardonnées.

B) Une écriture rendue naturelle par la parole que l'on devine sous elle

La fusion de la parole et de l'écriture donne donc de la valeur à l'écriture et l'authentifie en quelque sorte, la rend naturelle. C'est cela qui constitue la marque du grand auteur, selon Tournier. Ainsi, chez **Verlaine**, la poésie écrite ressemble à un murmure, à une parole ténue, à mots couverts, qui avoisine le silence :

C'est l'extase langoureuse,  
C'est la fatigue amoureuse,

C'est tous les frissons des bois  
Parmi l'étreinte des brises,  
C'est, vers les ramures grises,  
Le chœur des petites voix.  
Ô le frêle et frais murmure !  
Cela gazouille et susurre,  
Cela ressemble au cri doux  
Que l'herbe agitée expire...

Ou bien :

Je devine, à travers un murmure,  
Le contour subtil des voix anciennes  
Et dans les lueurs musiciennes,  
Amour pâle, une aurore future !  
Et mon âme et mon cœur en délires  
Ne sont plus qu'une espèce d'œil double  
Où tremblote à travers un jour trouble  
L'ariette, hélas ! de toutes lyres !

C'est cette voix mineure qui fait paradoxalement de **Verlaine** un poète majeur. La meilleure preuve de cette oralité musicale, de ce murmure, se trouve dans les nombreuses adaptations musicales des poèmes de **Verlaine**, interprétés par de grands chanteurs au XXe siècle comme Georges Brassens ou Léo Ferré.

### III. Un jugement de valeur à nuancer

A) La voix est imitable mais peut aussi évoluer d'œuvre en œuvre

Le propos de Michel Tournier qui associe l'unité de voix et la grandeur de l'auteur peut se nuancer. En effet, Tournier postule une unité stylistique dans toute l'œuvre de l'auteur, une continuité qui permettrait la reconnaissance. Pourtant, un grand écrivain peut avoir plusieurs périodes dans son œuvre (comme Jean Giono par exemple), changer de ton, de style d'œuvre en œuvre, ce qui montre sa virtuosité. Si la voix peut évoluer d'œuvre en œuvre, elle peut aussi varier à l'intérieur de la même œuvre : ainsi, **Socrate** tient plusieurs discours sous des identités différentes, parodie **Lysias**, imite Stésichore. Le style est différent suivant le rôle. De même, on observe des changements dans *Romances sans paroles* : dans les « Ariettes oubliées », le lecteur retrouve le ton plaintif et mélancolique du premier **Verlaine**, celui des *Poèmes saturniens*. Dans les poèmes belges et anglais, on se trouve face à un poète plus « objectif », plus proche de la notation des sensations infimes comme dans « Charleroi », « Walcourt » ou « Streets ». Ce **Verlaine**-là n'est pas tout à fait le même que celui des « Ariettes », il s'inspire davantage de **Rimbaud**. Dans « Birds in the night », le poète se pose en martyr amoureux, tandis qu'il est satirique dans « Child wife ». **Verlaine** multiplie les *personae* poétiques, le sujet lyrique ne se réduisant à une seule

posture et ne correspondant pas au sujet biographique. C'est cette multiplicité de tons et de voix qui fait la valeur de *Romances sans paroles* dans l'ensemble de la production poétique verlainienne.

En outre, la voix immédiatement reconnaissable peut s'imiter, du fait même des récurrences observées dans le style. Ainsi, **Verlaine** lui-même s'amuse à produire un pastiche publié dans un recueil postérieur :

À la manière de Paul **Verlaine**

C'est à cause du clair de la lune

Que j'assume ce masque nocturne

Et de Saturne penchant son urne

Et de ces lunes l'une après l'une.

Des romances sans paroles ont,

D'un accord discord ensemble et frais,

Agacé ce cœur fadasse exprès,

Ô le son, le frisson qu'elles ont !

Il n'est pas que vous n'ayez fait grâce

À quelqu'un qui vous jetait l'offense :

Or, moi, je pardonne à mon enfance

Revenant fardée et non sans grâce.

Je pardonne à ce mensonge-là

En faveur en somme du plaisir

Très banal drôlement qu'un loisir

Douloureux un peu m'inocula.

Dans ce poème fameux, l'auteur se moque de sa posture mélancolique et condense les principaux lieux communs de sa poésie (clair de lune, masque nocturne, influence de Saturne, romances sans paroles). Il critique *Romances sans paroles* qui ont « agacé ce cœur fadasse exprès » : cela signifie que le cœur « fadasse » (jugement de valeur négatif équivalent à « trop fade ») n'est pas sincère, mais a été rendu tel par des artifices. On le voit, le poète est capable de changer de ton au cours de son œuvre, de revenir sur ce qu'il a fait précédemment avec distance et ironie.

De plus, le style platonicien peut se pasticher facilement, tant la méthode socratique semble répétitive, usant de détours et de circonlocutions pour parvenir au vrai. **Socrate** lui-même ou **Phèdre** semblent parfois se moquer de cela : ainsi **Phèdre** dit de son ami : « il avait grande envie de parler mais il faisait des manières. »

Dans ce sens, le grand auteur peut être aussi celui qui est capable de se renouveler et que l'on ne parvient pas à pasticher ou imiter, et pas uniquement celui qui garde une unité de voix.

B) C'est la richesse de l'univers personnel de l'écrivain qui constitue sa valeur

On peut également considérer que c'est la richesse de l'univers personnel de l'écrivain qui constitue sa valeur et pas seulement sa voix, qui naîtrait de la fusion de l'écriture et de la parole. Ainsi, les images et la mélancolie verlainiennes se reconnaissent de recueil en recueil, de même que les manigances,

l'opacité et l'élégance marivaudiennes.

Fondre la parole et l'écriture peut paraître utopique notamment si l'on considère que l'écriture est une trahison, une approximation comme le pense **Socrate** :

« Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. Toi, va retrouver **Lysias** et dis-lui qu'étant descendus tous les deux vers le ruisseau et le temple des Nymphes, nous y avons entendu des discours qui nous commandaient d'annoncer à **Lysias** et à tous ceux qui composent des discours, à Homère, à tous ceux qui ont composé des poèmes chantés et non chantés, à Solon enfin, et à tous ceux qui, sous le nom de lois, ont rédigé des traités politiques, que si, en composant leurs ouvrages, ils ont connu la vérité, se sont trouvés capables de défendre par des preuves ce qu'ils ont rédigé et de faire par leurs paroles, que leurs écrits paraissent sans valeur, ce n'est point leur activité d'écrivain, mais leur souci du vrai qui leur vaudra leur nom. »

Écriture et parole semblent donc radicalement irréconciliables dans la perspective platonicienne. C'est la parole qui doit prévaloir pour **Socrate**.

## Décrypter le sujet

- Le sujet invite à s'interroger sur l'origine de la parole : qui parle dans les œuvres au programme ? Sont-ce les personnages des dialogues ? Derrière eux, n'y a-t-il pas la parole de l'auteur, **Platon** ou **Marivaux** ? Dans le cas des *Romances sans paroles*, c'est le « je » lyrique qui parle, mais peut-on le rapporter à Paul **Verlaine** ?
- Derrière la question « qui parle ? », il y a une double interrogation : qui parle effectivement, mais aussi qui a le droit de parler dans les trois œuvres ?
- Si la question est posée, c'est peut-être parce que l'origine de la parole peut être indécise, mystérieuse. Dans ce sens, l'indécision et l'origine problématique de la parole peuvent constituer l'intérêt d'une œuvre.
- Y a-t-il une énonciation unie dans les œuvres ? Chez **Verlaine**, n'y a-t-il pas plusieurs facettes du « je » ? Peut-on trouver une unité à travers cette diversité ? N'y a-t-il que le je poétique qui ait la parole ? La nature parle aussi à sa manière.
- Enfin, on peut se demander qui parle à travers les personnages ou ce qui parle à travers eux, notamment chez **Marivaux** : l'inconscient d'**Araminte** ou son amour-propre ne parle-t-il pas à travers ses discours ?

### I. La parole est à tous et chacun a sa parole

#### A) Tout le monde a le droit de parole

Dans les œuvres, il n'y a pas d'interdiction de parole : tous peuvent parler. Ainsi, chez **Marivaux**, **Arlequin** parle alors qu'il n'est pas toujours invité à le faire. Chez **Platon**, **Lysias**, pourtant absent, est considéré comme présent :

« puisque **Lysias** est ici présent, je ne tiens nullement à te donner l'occasion d'un exercice ».

Il a la parole de manière indirecte, car son discours est lu et **Socrate** lui répond.

## B) Chaque personnage a une parole reconnaissable

On peut reconnaître les personnages à leur parole dans les œuvres. Ainsi, le style socratique, fait de détours et de circonlocutions, est très reconnaissable, alors que **Phèdre** est souvent réduit à donner la réplique et à relancer le débat en admirant le « divin **Socrate** ». Chez **Marivaux**, **Arlequin** a un langage particulier, répétitif, désordonné, populaire, qui fait qu'on le reconnaît facilement. **Madame Argante** est, elle aussi, identifiée par son langage agressif et méprisant envers **Monsieur Remy** et **Dorante**. **Dubois** a quant à lui un langage ferme, décidé et quasi militaire, alors qu'**Araminte** a un langage noble, fier, sensible et plus ou moins direct suivant les moments. **Monsieur Remy** devient, lors de sa confrontation avec **Madame Argante**, un porte-parole du roturier bourgeois (il est procureur) qui affirme une fierté et une noblesse d'âme qui peuvent bien valoir la noblesse de naissance.

## C) Pourtant, toutes les paroles n'ont pas le même degré de légitimité

Si chacun a la parole, il n'en reste pas moins que toutes les paroles n'ont pas le même degré de légitimité. En effet, chez **Marivaux**, on ne prête que peu d'attention à la parole d'**Arlequin** : **Dorante** ne veut pas parler avec lui dans la première scène, **Monsieur Remy** est méprisé par **Madame Argante** qui a des préjugés sociaux. De plus, on voit que c'est **Arlequin** qui a le dernier mot, mais c'est un jeu de mots graveleux qui a été censuré à l'époque.

## II. Une origine incertaine ou troublée de la parole

### A) La parole soufflée par autrui

Lorsqu'un personnage parle, il n'est pas certain qu'il soit à l'origine de ses propres paroles. La parole peut être reléguée ou déléguée : ainsi, le discours de **Lysias** du début du dialogue est lu, interprété par **Phèdre** qui n'a pas de parole propre au commencement de l'œuvre. **Socrate** insiste pour qu'il lise « puisque **Lysias** est ici présent, je ne tiens nullement à te donner l'occasion d'un exercice. » **Socrate** le complimente en lui disant qu'il était illuminé pendant sa lecture : « pendant que tu lisais, tu semblais illuminé par ce discours. »

La parole de **Phèdre** n'est donc qu'une interprétation, il ne pense pas ce qu'il dit.

Parallèlement, chez **Marivaux**, les propos de **Dorante** sont parfois soufflés par **Dubois**, qui met au point toute la stratégie. Le seul moment où **Dorante** parle pour lui-même, c'est lorsqu'il est mis à l'épreuve par **Araminte**, car **Dubois** n'a pas pu le prévenir du piège. On voit le trouble et la sincérité de sa parole à ce moment-là, de même que dans l'aveu final d'**Araminte**.

### B) Plusieurs personnes sous un même personnage



Si certains personnages peuvent parler à la place d'autres, on peut également constater qu'un même personnage peut emprunter diverses identités pour parler. Ainsi, chez **Platon**, **Socrate** prononce un discours encapuchonné, un autre sous l'identité de Stésichore lorsqu'il fait sa palinodie. Il a plusieurs facettes et son discours n'a pas le même sens suivant ces différentes origines. Il ne pense pas forcément ce qu'il dit et il le dit à plusieurs reprises, en comparant le discours de **Lysias** à une drogue dont il faudrait se débarrasser :

« Il est terrible, **Phèdre**, terrible ce discours, celui que tu as apporté et celui aussi que tu m'as forcé à prononcer. [...] celui que tu as prononcé par ma bouche, après m'avoir drogué. »

« j'aspire à prononcer un discours qui soit une eau potable qui me permette, pour ainsi dire, de me rincer la bouche pour enlever le goût de sel qu'y a déposé le discours que tu viens d'entendre ».

Chez **Verlaine**, le « je » lyrique a également plusieurs facettes : le poète multiplie les *personae* poétiques, prenant les traits d'un sujet mélancolique dans les « Ariettes oubliées », d'un voyageur notant ses impressions dans les poèmes belges et anglais puis d'un amoureux transi et dépité dans « Birds in the night », d'un esprit satirique dans « Child wife » et d'un berger amoureux dans « A poor young shepherd ». Il ne s'agit pas de voir à quelle identité pourrait correspondre le « vrai » Paul **Verlaine**, car tout le recueil est une reconstruction poétique.

### C) La parole de l'inconscient

Enfin, l'origine de la parole peut être troublée lorsque la voix du personnage est investie par une forme d'inconscient. Ainsi, on peut se demander si derrière les paroles d'**Araminte**, il n'y a pas une forme d'amour-propre qui la pousserait à vouloir chasser **Dorante** puis à vouloir le garder, puisqu'il flatte son ego. C'est bien ce ressort qu'utilise **Dubois** dans la scène 14 de l'acte I, lorsqu'il fait indirectement d'**Araminte** une bien-aimée de roman, adorée par **Dorante** comme dans les récits sentimentaux à la mode au début du XVIIIe siècle. Dès lors, la parole d'**Araminte** pourrait se lire à la lumière de cette forme de désir inconscient.

De même, dans *Romances sans paroles*, la parole de **Verlaine** peut comporter certaines ambiguïtés : n'y a-t-il pas une forme de mauvaise foi du poète lorsqu'il se dégage de toute responsabilité dans l'échec de son mariage en se présentant comme un martyr et en rejetant toute la faute sur **Mathilde** dans « Birds in the night » ? En outre, il est intéressant de constater que **Mathilde** n'a jamais la parole car elle joue le mauvais rôle dans le dispositif verlainien. Ainsi, la parole serait dirigée par des arrière-pensées et non par un pur souci de communication transparente.

## III. La parole n'est pas seulement personnelle

### A) La parole du monde

Se demander qui parle peut amener à examiner non pas seulement la parole humaine mais aussi le « chant du monde » pour reprendre une expression de Jean Giono, notamment chez **Verlaine**. En effet, dans *Romances sans paroles*, **Verlaine** se met à l'écoute des bruits du monde, aussi ténus et faibles soient-ils :

Dans l'interminable

Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Comme des nuées  
Flottent gris les chênes  
Des forêts prochaines  
Parmi les buées.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Corneille pousive  
Et vous, les loups maigres,  
Par ces bises aigres  
Quoi donc vous arrive ?  
Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

La parole humaine s'efface devant la parole du monde, faible et improbable, mystérieuse, comme dans  
« Charleroi », où les bruits deviennent inquiétants et où le vent est humanisé (« il pleure ») :

Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.  
Quoi donc se sent ?  
L'avoine siffle.  
Un buisson gifle  
L'œil au passant.  
Plutôt des bouges  
Que des maisons.  
Quels horizons

De forges rouges !  
On sent donc quoi ?  
Des gares tonnent,  
Les yeux s'étonnent,  
Où Charleroi ?  
Parfums sinistres !  
Qu'est-ce que c'est ?  
Quoi bruissait  
Comme des sistres ?  
Sites brutaux !  
Oh ! votre haleine,  
Sueur humaine  
Cris des métaux !  
Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.

En outre, le cadre du dialogue platonicien a la parole au début et à la fin du *Phèdre*, car **Socrate** loue le paysage inspirateur :

« ce lieu me paraît avoir quelque chose de divin. De sorte que si, dans la suite de mon discours, j'en viens souvent à être possédé par les Nymphes, ne t'étonne pas ; de fait les paroles que je viens de proférer ne sont pas loin du ton dithyrambique ».

## B) La parole inspirée

La parole non humaine est également représentée par ce qui la dépasse, comme la voix de l'inspiration pour **Platon**. Ainsi, **Socrate** explique que le vrai poète est celui par qui l'inspiration divine parle :

« l'inspiration pourrait m'abandonner : ce sera, après tout, l'affaire du dieu ».

« J'ai cru entendre une voix qui venait de lui et qui m'interdisait de m'en aller avant d'avoir expié pour une faute contre la divinité. »

Ce n'est pas un hasard si le texte se termine par une prière de **Socrate** aux dieux et par une reconnaissance du rôle inspirateur du cadre :

« Finissons : nous avons assez joué sur l'art de la parole. Toi, va retrouver **Lysias** et dis-lui qu'étant descendus tous les deux vers le ruisseau et le temple des Nymphes, nous y avons entendu des discours qui nous commandaient d'annoncer à **Lysias** et à tous ceux qui composent des discours, à Homère, à tous ceux qui ont composé des poèmes chantés et non chantés, à Solon enfin, et à tous ceux qui, sous le nom de lois, ont rédigé des traités politiques, que si, en composant leurs ouvrages, ils ont connu la vérité, se sont trouvés capables de défendre par des preuves ce qu'ils ont rédigé et de faire par leurs paroles, que leurs écrits paraissent sans valeur, ce n'est point leur activité d'écrivain, mais leur souci

du vrai qui leur vaudra leur nom. »

### C) L'auteur derrière les personnages

Enfin, on peut se demander si derrière la parole des personnages, il n'y a pas la parole de l'auteur. Derrière *Les Fausses confidences*, on peut lire en sous-main la psychologie marivaudienne ainsi que le déroulement de la « machine matrimoniale » de **Marivaux** pour reprendre le titre d'un livre fameux de Michel Deguy. Sous la parole socratique, se dessine la pensée platonicienne que l'on peut recomposer en comparant les différents dialogues de ce philosophe grec.

De plus, le « marivaudage », défini comme une alliance de badinage spirituel et de psychologie précieuse et fine, constitue la marque d'identification de l'auteur et se retrouve dans toutes les pièces de l'auteur : c'est bien la langue de **Marivaux**, clairement identifiable et qui a fait la célébrité de l'auteur (même si au départ l'expression de « marivaudage » est péjorative à l'époque), que l'on retrouve à travers les paroles des personnages.

« La parole n'est qu'un bruit  
et les livres ne sont que  
du papier. »  
Paul Claudel, *Tête d'or*

### Décrypter le sujet

- Cette phrase célèbre est tirée de *Tête d'or*, drame écrit par Paul Claudel (1868-1955) en 1889 et remanié en 1894. Cette formule est prononcée par un personnage, Cébès, au tout début de la pièce :

Me voici,

Imbécile, ignorant,

Homme nouveau devant les choses inconnues,

Et je tourne ma face vers l'Année et l'arche pluvieuse, j'ai plein mon cœur d'ennui !

Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ? que faire ?

À quoi emploierai-je ces mains qui pendent, ces pieds

Qui m'emmènent comme le songe nocturne ?

La parole n'est qu'un bruit et les livres ne sont que du papier.

Il n'y a personne que moi ici. Et il me semble que tout

L'air brumeux, les labours gras,

Et les arbres et les basses nuées

Me parlent, avec un discours sans mots, douteusement.

- Il est tout à fait important de voir que cette phrase émane d'un personnage de fiction et non directement de l'écrivain. Ici, Cébès est un jeune homme désespéré qui ne sait que faire et son constat peut illustrer une perte de repères, une perte de confiance dans le savoir.
- Le sujet repose sur deux propositions parallèles utilisant une structure restrictive (ne...que) et coordonnées par « et ». Quel est le lien entre les deux propositions ? L'une est-elle la conséquence de

l'autre, sont-elles nécessairement ou accidentellement liées, peut-on se passer de l'une des deux ?

- L'utilisation du présent de vérité générale, du verbe « être » et des articles définis donnent une dimension universelle au propos qui s'apparente à une maxime. Cependant, on peut se demander si la maxime est toujours vraie.
- La phrase semble énoncer une double disqualification : sont critiquées à la fois la parole et l'écriture (alors qu'en général, l'une est préférée à l'autre). Ce double discrédit paraît paradoxal car le personnage parle, mais cela peut signifier que Cébès n'a plus confiance dans la parole et la culture qui sont insignifiantes ou dérisoires. La réduction du livre au papier et de la parole au bruit illustre un rabaissement au matériel, un retour à l'élémentaire.
- On peut se demander de quelle parole il s'agit : est-ce la parole humaine qui n'est que du bruit ? Que dire de la parole inspirée par les dieux ou par les sentiments profonds ? Paul Claudel étant un écrivain profondément catholique, on peut penser à la parole divine qui dépasserait la parole humaine.
- Il faut passer de l'approche négative du « bruit » et du « papier » à une approche neutre ou positive. Dans quelle mesure la parole peut être parfois autre chose que du bruit ? Le bruit n'est-il pas un signe de la présence du monde, ne peut-il pas être retranscrit par le poète ? Inversement, n'y a-t-il pas un intérêt dans le papier qui fixe pour longtemps la parole, peut être repris, réutilisé ? Le livre de papier ne serait pas un synonyme de culture morte et inutile (ce que l'on retrouve dans une autre grande œuvre de la fin du XIXe siècle, *Les Nourritures terrestres* d'André Gide, où le narrateur demande à son lecteur de jeter son livre), mais un gage de durée et de transmission du discours.

## **I. Une double disqualification**

A) La parole peut n'être que du bruit

La parole peut n'être qu'un bruit, dans le sens où elle peut être informe, disgracieuse ou bien totalement dénuée de sens ou de vérité. Ainsi, dans la pièce de **Marivaux**, un personnage est caractérisé par le bruit, par une conversation inutile et criarde : c'est **Arlequin** :

**ARLEQUIN** — C'est que mon camarade que je sers, m'a dit de porter cette lettre à quelqu'un qui est dans cette rue, et comme je ne la sais pas, il m'a dit que je m'en informasse à vous ou à cet animal-là ; mais cet animal-là ne mérite pas que je lui en parle, sinon pour l'injurier. J'aimerais mieux que le diable eût emporté toutes les rues, que d'en savoir une par le moyen d'un malotru comme lui. (III, 3)

Son langage est répétitif, peu clair, bruyant et inadéquat : il ressemble à du bruit. De plus, chez **Marivaux**, il n'est pas rare que des personnages se disputent à grand bruit et s'accusent de parler sans savoir :

**MADAME ARGANTE** — Votre **Dorante** est un impertinent.

**MONSIEUR REMY** — Bagatelle ! ce mot-là ne signifie rien dans votre bouche.

**MADAME ARGANTE** — Dans ma bouche ! À qui parle donc ce petit praticien Monsieur le Comte ? Est-ce que vous ne lui imposerez pas silence ?

**MONSIEUR REMY** — Comment donc ! m'imposer silence ! à moi, Procureur ! Savez-vous bien qu'il y a cinquante ans que je parle, **Madame Argante** ?

**MADAME ARGANTE** — Il y a donc cinquante ans que vous ne savez ce que vous dites. (III, 5)

La parole dévalorisée de l'homme de loi n'est donc qu'un bruit aux yeux de **Madame Argante**.

En outre, la parole peut n'être qu'un bruit lorsqu'elle est sans intérêt ou creuse. C'est ce que dénonce **Verlaine** de manière subtile dans « Malines » : le poète termine son chant par une référence à Fénelon, célèbre évêque et romancier de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, qui est en fait un cliché :

Le train glisse sans un murmure,

Chaque wagon est un salon

Où l'on cause bas et d'où l'on

Aime à loisir cette nature

Faite à souhait pour Fénelon.

**Verlaine** retranscrit des paroles des voyageurs du train qui usent de lieux communs et ne peuvent apprécier directement le paysage. Dans ce sens, la parole n'est qu'un bruit, au sens où c'est un murmure et aussi au sens où elle est dérisoire et inutile.

Mais si la parole n'est qu'un bruit, c'est surtout parce qu'elle ne représente pas toujours la vérité. C'est le reproche majeur que fait **Socrate** aux orateurs comme **Palamède** :

« il parlait avec un art si achevé qu'il faisait paraître à son auditoire les mêmes choses à la fois semblables et dissemblables, unes et multiples, en repos aussi bien qu'en mouvement ».

ou **Lysias** :

« il a dit les mêmes choses deux ou trois fois comme s'il n'était pas bien à son aise pour dire beaucoup de choses sur le même sujet ; peut-être même qu'un sujet de ce genre ne l'intéressait pas ? Dès lors, il me faisait l'effet d'un jeune homme qui donne une démonstration de son talent, en disant les mêmes choses comme ceci puis comme cela, mais chaque fois à la perfection ».

La parole-bruit est non seulement fausse mais aussi délibérément trompeuse :

« Ou bien je parle pour ne rien dire, ou bien au contraire, **Lysias**, en commençant son discours sur l'amour, nous a obligés à concevoir l'amour comme une réalité conforme à ses propres souhaits, et dès lors, c'est en arrangeant tout en fonction de cette notion qu'il a mené à son terme la suite de son discours. »

## B) Les livres ne peuvent être que du papier

Dire que les livres ne sont que du papier implique leur fragilité, leur inutilité et leur profonde vanité. Le livre est décrit par **Platon** dans sa matérialité et sa fragilité :

« il n'ira donc pas sérieusement "écrire sur l'eau", ces choses-là, en les semant sur un liquide noir et en se servant d'un roseau pour faire naître des discours incapables de se tirer d'affaire par la parole, incapables en outre d'enseigner comme il faut la vérité. [...] mais ces jardins en caractères écrits, ce n'est pas, semble-t-il, par manière de jeu qu'il les sèmera et qu'il les écrira. Mais chaque fois qu'il écrira, c'est en amassant un trésor de remémorations pour lui-même "s'il atteint quelque jour l'oublieuse vieillesse", et pour quiconque suit la même piste qu'il se plaira à voir pousser ces tendres cultures. »

En outre, derrière le livre de papier, il y a une dévalorisation du savoir des livres. Le savoir livresque serait ainsi dévalorisé, notamment à cause de l'écriture qui fait oublier l'origine personnelle des propos, comme l'explique **Socrate** en racontant le mythe de Theuth :

« toi qui est le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors grâce à des empreintes étrangères et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration. »

L'écrit est disqualifié car il croit dispenser un savoir qui n'est qu'illusoire. Les lecteurs se croient savants sans l'être car ils n'ont pas fait l'expérience personnelle de ce savoir :

« grâce à toi, ils auront entendu parler de beaucoup de choses, sans avoir reçu d'enseignement, ils sembleront avoir beaucoup de science, alors que dans la plupart des cas, ils n'auront aucune science ; de plus ils seront insupportables dans leur commerce, parce qu'ils seront devenus des semblants de savants, au lieu d'être des savants ».

L'écrivain ou le faiseur de discours prétend fixer la parole par écrit mais il en perd le pouvoir de conviction :

« celui qui se figure avoir laissé derrière lui, en des caractères écrits, les règles d'un art et celui qui, de son côté, recueille ces règles, en croyant que de caractères d'écriture sortira du certain et du solide, ces gens-là sont tous remplis de naïveté et méconnaissent à coup sûr l'oracle d'Ammon, comme tout un chacun qui croit que les discours écrits sont quelque chose de plus qu'un moyen de rappeler, à celui qui les connaît déjà, les choses traitées dans cet écrit. »

« ce qu'il y a de terrible, **Phèdre**, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge,



parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite à gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre, ni de se tirer d'affaire tout seul. »

De même, chez **Marivaux**, l'écrit semble une trahison, notamment la lettre qu'**Arlequin** est chargé de transmettre :

**ARLEQUIN**, *pleurant et sanglotant* — J'aurais bien de la peine à vous le dire ; car je suis dans une détresse qui me coupe entièrement la parole, à cause de la trahison que Mademoiselle **Marton** m'a faite. Ah ! quelle ingrate perfidie !

**MARTON** — Laisse là ta perfidie et nous dis ce que tu veux.

**ARLEQUIN** — Ah ! cette pauvre lettre. Quelle escroquerie !

## II. Une dévaluation à nuancer

A) À la parole qui n'est que du bruit, s'oppose une parole vraie et efficace

**Socrate** montre l'exemple d'une parole vraie opposée aux discours des sophistes et des orateurs, qu'il désigne sous le nom de « faiseurs de discours » :

« Quant à celui qui n'a rien de plus précieux que ce qu'il a composé ou écrit, retournant à loisir sens dessus dessous sa pensée, ajoutant une chose pour retrancher une autre, tu l'appelleras, comme il le mérite, poète, faiseur de discours, ou rédacteur de lois. »

**Socrate** est donc un modèle car sa parole est méthodique et vraie :

« Tu parles d'or. Mais dis-moi encore ceci. Car, je l'avoue, comme j'étais, moi, possédé par un dieu, je ne m'en souviens plus ; est-ce que j'ai défini l'amour en commençant mon discours ? »

**Phèdre** : « Oui, par Zeus, et avec une très grande rigueur. »

La parole efficace de **Dubois** est elle aussi l'exemple d'une parole qui n'est pas un bruit :

**DUBOIS** — Oh ! vous m'impatientez avec vos terreurs : oh que diantre ! un peu de confiance ; vous réussirez, vous dis-je. Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là ; nous sommes convenus de toutes nos actions ; toutes nos mesures sont prises ; je connais l'humeur de ma maîtresse, je sais votre mérite, je sais mes talents, je vous conduis, et on vous aimera, toute raisonnable qu'on est ; on vous épousera, toute fière qu'on est, et on vous enrichira, tout ruiné que vous êtes, entendez-vous ? Fierté, raison et richesse, il faudra que tout se rende. (I, 2)

De même, chez **Verlaine**, la parole peut se faire agressive et sarcastique et échappe donc au soupçon d'inutilité et de vanité de Claudel, notamment dans « Child wife ».

B) Aux livres qui ne sont que du papier, s'oppose l'écrit qui transmet le savoir ou qui a une efficacité réelle

Dans la pièce de **Marivaux**, l'écrit est utilisé à plusieurs reprises comme moyen de tromper ou de mettre à l'épreuve pour révéler les sentiments. Ainsi, **Araminte** tend un piège à **Dorante** en le forçant à écrire une lettre qui annonce au comte son mariage prochain avec lui. En l'écrivant, **Dorante** manifeste un grand trouble :

**ARAMINTE** — À la bonne heure ; mais il n'est pas nécessaire qu'ils le croient. Je vous sais bon gré de votre attachement et de votre fidélité ; mais dissimulez-en une partie, c'est peut-être ce qui les indispose contre vous. Vous leur avez refusé de m'en faire accroire sur le chapitre du procès ; conformez-vous à ce qu'ils exigent ; regagnez-les par là, je vous le permets : l'événement leur persuadera que vous les avez bien servis ; car toute réflexion faite, je suis déterminée à épouser le Comte.

**DORANTE**, *d'un ton ému* — Déterminée, Madame !

**ARAMINTE** — Oui, tout à fait résolue. Le Comte croira que vous y avez contribué ; je le lui dirai même, et je vous garantis que vous resterez ici ; je vous le promets. (*À part*) Il change de couleur.

**DORANTE** — Quelle différence pour moi, Madame !

**ARAMINTE**, *d'un air délibéré* — Il n'y en aura aucune, ne vous embarrassez pas, et écrivez le billet que je vais vous dicter ; il y a tout ce qu'il faut sur cette table.

**DORANTE** — Et pour qui, Madame ?

**ARAMINTE** — Pour le Comte, qui est sorti d'ici extrêmement inquiet, et que je vais surprendre bien agréablement par le petit mot que vous allez lui écrire en mon nom. (*Dorante reste rêveur, et par distraction ne va point à la table*) Eh ! vous n'allez pas à la table ? À quoi rêvez-vous ?

**DORANTE**, *toujours distrait* — Oui, Madame.

**ARAMINTE**, *à part, pendant qu'il se place* — Il ne sait ce qu'il fait ; voyons si cela continuera.

**DORANTE**, *à part, cherchant du papier* — Ah ! Dubois m'a trompé !

**ARAMINTE**, *poursuivant* — Êtes-vous prêt à écrire ?

**DORANTE** — Madame, je ne trouve point de papier.

**ARAMINTE**, *allant elle-même* — Vous n'en trouvez point ! En voilà devant vous.

**DORANTE** — Il est vrai.

**ARAMINTE** — Écrivez. Hâtez-vous de venir, Monsieur ; votre mariage est sûr... Avez-vous écrit...

**DORANTE** — Comment, Madame ?

**ARAMINTE** — Vous ne m'écoutez donc pas ? Votre mariage est sûr ; Madame veut que je vous l'écrive, et vous attend pour vous le dire. (*À part.*) Il souffre, mais il ne dit mot - est-ce qu'il ne parlera pas ? N'attribuez point cette résolution à la crainte que Madame pourrait avoir des suites d'un procès douteux.

**DORANTE** — Je vous ai assuré que vous le gagneriez, Madame : douteux, il ne l'est point.

**ARAMINTE** — N'importe, achevez. Non, Monsieur, je suis chargé de sa part de vous assurer que la seule justice qu'elle rend à votre mérite la détermine.

**DORANTE**, *à part* — Ciel ! je suis perdu. (*Haut*) Mais, Madame, vous n'aviez aucune inclination pour lui.

**ARAMINTE** — Achevez, vous dis-je... Qu'elle rend à votre mérite la détermine... Je crois que la main vous tremble ! vous paraissez changé. Qu'est-ce que cela signifie ? Vous trouvez-vous mal ?

**DORANTE** — Je ne me trouve pas bien, Madame.

**ARAMINTE** — Quoi ! si subitement ! cela est singulier. Pliez la lettre et mettez : À Monsieur le comte Dorimont. Vous direz à **Dubois** qu'il la lui porte. (*À part*) Le cœur me bat ! (*À Dorante*) Voilà qui est écrit tout de travers ! Cette adresse-là n'est presque pas lisible. (*À part*) Il n'y a pas encore là de quoi le convaincre.

**DORANTE**, *à part* — Ne serait-ce point aussi pour m'éprouver ? **Dubois** ne m'a averti de rien. (II, 14)

Ainsi, l'écrit n'est pas que du papier dans le sens où il constituerait un savoir mort et inutile. Au contraire, il sert la vérité et est efficace du point de vue dramatique.

### III. Revalorisation du bruit et du papier

#### A) Le bruit comme signe de la présence du monde

On peut renverser la proposition de Paul Claudel en montrant que la comparaison de la parole et du bruit n'est pas forcément négative. En effet, chez **Verlaine**, le poème naît de la tentative d'explication ou de perception d'un bruit infime, d'un murmure, que le poète essaie de retranscrire par la parole :

Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile  
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant  
Rôde discret, épeuré quasiment,  
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.  
[...]  
Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain  
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?  
Que voudrais-tu de moi, doux Chant badin ?  
Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain  
Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre

De plus, la parole peut dépasser le bruit, en essayant de devenir musicale. La parole poétique prend la musique, la chanson comme modèle, dépassant le bruit, comme dans « Streets I » :

Dansons la gigue !  
J'aimais surtout ses jolis yeux  
Plus clairs que l'étoile des cieux,  
J'aimais ses yeux malicieux.  
Dansons la gigue !  
Elle avait des façons vraiment  
De désoler un pauvre amant,  
Que c'en était vraiment charmant !  
Dansons la gigue !

Mais je trouve encore meilleur  
Le baiser de sa bouche en fleur  
Depuis qu'elle est morte à mon cœur.  
Dansons la gigue !  
Je me souviens, je me souviens  
Des heures et des entretiens,  
Et c'est le meilleur de mes biens.  
Dansons la gigue !

La répétition du refrain « Dansons la gigue ! », le mètre court et les anaphores contribuent à donner un rythme festif et joyeux à ce poème-chanson.

Enfin, le poème peut essayer de traduire un bruit infime venant du monde, la parole se met au service du bruit ténu ou à peine soupçonné :

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Comme des nuées  
Flottent gris les chênes  
Des forêts prochaines  
Parmi les buées.  
Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.  
Corneille pousive  
Et vous, les loups maigres,  
Par ces bises aigres  
Quoi donc vous arrive ?  
Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

mais aussi du silence, comme dans « Streets II » :

Ô la rivière dans la rue !

Fantastiquement apparue

Derrière un mur haut de cinq pieds,

Elle roule sans un murmure

Son onde opaque et pourtant pure

Par les faubourgs pacifiés.

La chaussée est très large, en sorte

Que l'eau jaune comme une morte

Dévale ample et sans nuls espoirs

De rien refléter que la brume,

Même alors que l'aurore allume

Les cottages jaunes et noirs.

La parole peut acquérir de la valeur si elle prend pour source l'inspiration transcendante, comme chez

**Platon** :

« J'ai cru entendre une voix qui venait de lui et qui m'interdisait de m'en aller avant d'avoir expié pour une faute contre la divinité. »

C'est d'ailleurs ce qui fait le prix de la parole poétique qui dépasse de bien loin la pure technique :

« Mais l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. »

Enfin, la parole peut s'inspirer aussi des dieux ou de Dieu, et c'est dans ce sens qu'elle s'éloigne le plus du bruit, comme on pourrait le voir à la fin du dialogue platonicien :

« Ô cher Pan, et vous, divinités de ces lieux, donnez-moi la beauté intérieure, et faites que tout ce que j'ai d'extérieur soit en accord avec ce qui m'est intérieur. Que riche me paraisse le sage, et que j'aie seulement la juste quantité d'or que nul autre qu'un sage ne pourrait ni porter ni mener avec soi ! Avons-nous, **Phèdre**, quelque autre chose encore à demander ? J'ai, quant à moi, suffisamment exprimé tous mes vœux. »

## B) L'écrit est indispensable et utile

Dans nos sociétés, l'écrit est absolument indispensable et sert de référence : c'est l'écriture qui fait foi et non la parole. L'écrit, et donc le livre, est bien plus que du papier : il est le seul moyen pour que se perpétue un savoir pendant des siècles. En effet, sans **Platon**, on n'aurait aucune trace de l'enseignement purement oral de **Socrate** qui reconnaît dans le dialogue :

« Il n'y a, en soi, rien de laid à écrire des discours. »

La critique de l'écriture au profit de la parole qui serait plus spontanée et plus vraie doit être liée au « logocentrisme », qui a marqué toute la pensée occidentale, comme l'a montré le philosophe

contemporain Jacques Derrida. Il faut donc réhabiliter l'écriture tout comme la parole.

## Faut-il avoir foi en la parole ?

### Décrypter le sujet

- Le sujet est formulé par une question commençant par « faut-il » : de quel ordre est cette obligation ? Est-ce un devoir moral, religieux d'avoir foi en la parole ? Est-ce une nécessité pratique, pragmatique ?
- Qu'est-ce que la foi ? Cela signifie la confiance en la parole, mais aussi, de manière plus profonde, une croyance non rationnelle en quelque chose. On peut avoir foi en quelque chose ou en quelqu'un par principe, même si cela est absurde ou irrationnel.
- La question amène à s'interroger sur la croyance que nous pouvons accorder à la parole, malgré tous ses défauts.
- On peut aussi considérer qu'il y a des paroles dans lesquelles on peut avoir foi et d'autres pas. Il s'agit donc de passer de l'absolu de LA parole au relatif DES paroles.
- Avoir foi en la parole, cela signifie l'utiliser et lui accorder de la valeur. Mais peut-on vraiment se passer complètement de la parole ?
- On peut utiliser la parole sans avoir foi en elle, simplement parce qu'elle est utile voire indispensable dans la vie sociale.
- Enfin, à qui appartient la parole en laquelle on pourrait avoir foi ? Est-ce la parole humaine, la parole divine, la parole du monde ?

### I. Il faut avoir foi en la parole

#### A) La parole est plus franche que l'écriture

Pour **Socrate**, la foi en la parole est sans condition et vient par principe : en effet, pour le philosophe, la parole est digne de confiance, contrairement à l'écriture qui n'en est qu'une imitation muette et imparfaite :

« ce qu'il y a de terrible, **Phèdre**, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les

discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite à gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre, ni de se tirer d'affaire tout seul. [...] »

**Phèdre** : « Tu veux parler du discours de celui qui sait, discours vivant et doté d'une âme, ce discours, dont en toute justice, on pourrait dire que le discours écrit est en quelque sorte une image. »

**Socrate** : « Il n'ira donc pas sérieusement "écrire sur l'eau", ces choses-là, en les semant sur un liquide noir et en se servant d'un roseau pour faire naître des discours incapables de se tirer d'affaire par la parole, incapables en outre d'enseigner comme il faut la vérité. [...] mais ces jardins en caractères écrits, ce n'est pas, semble-t-il, par manière de jeu qu'il les sèmera et qu'il les écrira. Mais chaque fois qu'il écrira, c'est en amassant un trésor de remémorations pour lui-même "s'il atteint quelque jour l'oublieuse vieillesse", et pour quiconque suit la même piste qu'il se plaira à voir pousser ces tendres cultures ».

La parole est vive et peut se défendre elle-même, contrairement à l'écriture qui est figée. De plus, pour le philosophe grec, c'est par la parole que fonctionne la dialectique qui mène à la connaissance. Sans réflexion sur les concepts et les mots, sans le dialogue qui permet la maïeutique chez celui qui croit savoir, la philosophie ne saurait avoir lieu.

## B) La parole fait partie des modes de communication indispensables et on ne peut s'en passer

Il faut avoir foi en la parole non pas seulement par principe philosophique comme **Socrate**, mais par pragmatisme, car si l'on se défie de la parole par principe, on ne peut mener une vie sociale, sans compter que l'on se parle également à soi-même. Ainsi, dans les *Fausse confidences*, les personnages les plus méfiants ont quand même foi en la parole : si **Araminte** s'était méfiée des paroles de **Dubois**, elle n'aurait pas pu tomber amoureuse. De plus, chez **Marivaux**, tout le monde a confiance dans la parole écrite et notamment dans la lettre de **Dorante** interceptée et lue à la fin de l'acte III. Tout le monde accorde du crédit à cette lettre qui est en réalité un leurre, une pièce maîtresse dans les manipulations de **Dubois**.

## II. On peut avoir foi en des paroles et se défier d'autres

### A) Toutes les paroles ne sont pas véridiques

Avoir foi en la parole par principe et dans toute parole peut poser des problèmes. En revanche, on peut avoir foi en certaines paroles, en s'assurant de la sincérité de celui qui parle. Chez **Platon**, tous les discours ne sont pas valables et **Socrate** n'a de cesse de critiquer la parole des logographes comme **Lysias**, qui ne s'intéressent pas au vrai mais au vraisemblable. Il critique notamment le flatteur :

« le flatteur est une bête terrible, un redoutable fléau, et pourtant la nature lui a prêté un certain



charme qui n'est pas étranger aux Muses ».

De même, les personnages de **Marivaux** doutent parfois des paroles de certains et demandent si ces paroles sont vraies, comme le fait **Dorante** vis-à-vis de **Dubois** dans la scène 16 de l'acte I :

**DORANTE** — Qu'elle est aimable ! Je suis enchanté ! De quelle façon a-t-elle reçu ce que tu lui as dit ?

**DUBOIS**, *comme s'enfuyant* — Elle opine tout doucement à vous garder par compassion : elle espère vous guérir par l'habitude de la voir.

**DORANTE**, *charmé* — Sincèrement ?

**DUBOIS** — Elle n'en réchappera point ; c'est autant de pris. Je m'en retourne.

Parallèlement, **Marton** tente aussi de s'assurer de la sincérité de **Dubois** mais tombe dans le piège du valet qui se moque d'elle (et des femmes) de manière indirecte dans la scène 2 de l'acte III :

**MARTON** — Mais est-ce là tout ce que tu sais de lui ? C'est de la part de **Madame Argante** et de Monsieur le Comte que je te parle, et nous avons peur que tu n'aies pas tout dit à Madame, ou qu'elle ne cache ce que c'est. Ne nous déguise rien, tu n'en seras pas fâché.

**DUBOIS** — Ma foi ! je ne sais que son insuffisance, dont j'ai instruit Madame.

**MARTON** — Ne dissimule point.

**DUBOIS** — Moi ! un dissimulé ! moi ! garder un secret ! Vous avez bien trouvé votre homme ! En fait de discrétion, je mériterais d'être femme. Je vous demande pardon de la comparaison : mais c'est pour vous mettre l'esprit en repos.

On voit donc qu'il faut se méfier de certaines paroles et accorder sa confiance à d'autres, mais **Dubois** brouille lui-même les pistes en conseillant à **Araminte** de croire ou de ne pas croire tel ou tel personnage, alors qu'il est lui-même le manipulateur principal de la pièce :

**DUBOIS** — Bagatelle ! **Dorante** n'a vu **Marton** ni de près ni de loin ; c'est le procureur qui a débité cette fable-là à **Marton**, dans le dessein de les marier ensemble. Et moi je n'ai pas osé l'en dédire, m'a dit **Dorante**, parce que j'aurais indisposé contre moi cette fille, qui a du crédit auprès de sa maîtresse, et qui a cru ensuite que c'était pour elle que je refusais les quinze mille livres de rente qu'on m'offrait. (II, 12)

## B) La manipulation au cœur de la parole

S'il faut se méfier de certaines paroles, on peut aussi douter des paroles les plus intimes et les plus sincères, notamment dans le domaine amoureux. Ainsi, peut-on croire le « je » lyrique lorsqu'il se dédouane de toute responsabilité dans l'échec du mariage dans « *Birds in the night* » ? N'est-ce pas trop pathétique pour être vrai ? De même, l'accusation violente lancée contre la jeune femme dans « *Child wife* » peut amener le lecteur à douter de la sincérité du « je » lyrique et à revenir de manière plus lucide à « *Birds in the night* ». N'y a-t-il pas une forme d'imposture dans la posture du poète ?

On peut également en venir à jeter le soupçon sur la parole que l'on s'adresse à soi-même : est-on parfaitement sincère lorsque l'on se parle ? Peut-on vraiment croire **Araminte** lorsqu'elle dit :

**ARAMINTE**, *un moment seule* — La vérité est que voici une confidence dont je me serais bien passée moi-même.

Quant à la poésie de **Verlaine**, n'est-elle pas trop conforme à l'image du poète mélancolique,

notamment dans « Ariettes oubliées » ? Le lecteur a-t-il vraiment foi dans cette parole poétique mélancolique ? Ne la lit-il pas uniquement pour l'apprécier du point de vue littéraire et esthétique et non pour sa sincérité ?

**Verlaine** se moque lui-même du rêve de transparence des *Romances sans paroles* dans son sonnet parodique « À la manière de Paul Verlaine », où il s'amuse à se pasticher lui-même :

C'est à cause du clair de la lune  
Que j'assume ce masque nocturne  
Et de Saturne penchant son urne  
Et de ces lunes l'une après l'une.  
Des romances sans paroles ont,  
D'un accord discord ensemble et frais,  
Agacé ce cœur fadasse exprès,  
Ô le son, le frisson qu'elles ont !  
Il n'est pas que vous n'ayez fait grâce  
À quelqu'un qui vous jetait l'offense :  
Or, moi, je pardonne à mon enfance  
Revenant fardée et non sans grâce.  
Je pardonne à ce mensonge-là  
En faveur en somme du plaisir  
Très banal drôlement qu'un loisir  
Douloureux un peu m'inocula.

### III. Avoir foi en quelle parole ?

#### A) La parole divine

Lorsqu'on se demande s'il faut avoir foi en la parole, de quelle parole s'agit-il ? La parole humaine est sujette à caution, lorsqu'elle s'adresse à autrui ou à soi-même. En revanche, la parole divine, transcendante, semble digne de confiance. Le mot « foi » prend ici tout son sens. Chez **Platon**, le poète devient l'instrument de l'inspiration, parole qui vient des dieux et donc vraie :

« l'inspiration pourrait m'abandonner : ce sera, après tout, l'affaire du dieu ».

ou :

« J'ai cru entendre une voix qui venait de lui et qui m'interdisait de m'en aller avant d'avoir expié pour une faute contre la divinité. »

Ce n'est pas un hasard si le dialogue se termine par une prière aux dieux. **Socrate** exprime sa foi en la parole divine qui dépasse la parole humaine.

#### B) La parole du monde

Enfin, on peut avoir confiance en la parole non humaine qui vient du monde, tout comme l'exprime **Socrate** lorsqu'il fait l'éloge du lieu :

« ce lieu me paraît avoir quelque chose de divin. De sorte que si, dans la suite de mon discours, j'en viens souvent à être possédé par les Nymphes, ne t'étonne pas ; de fait les paroles que je viens de proférer ne sont pas loin du ton dithyrambique. »

De même, chez **Verlaine**, le poème se met à l'écoute du monde et de ses bruits, devenant une « fable du monde », pour reprendre le titre d'un recueil poétique de Jules Supervielle, comme on peut le voir dans « Charleroi » où tout est issu du bruit incertain du paysage anthropomorphisé :

Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.  
Quoi donc se sent ?  
L'avoine siffle.  
Un buisson gifle  
L'œil au passant.  
Plutôt des bouges  
Que des maisons.  
Quels horizons  
De forges rouges !  
On sent donc quoi ?  
Des gares tonnent,  
Les yeux s'étonnent,  
Où Charleroi ?  
Parfums sinistres !  
Qu'est-ce que c'est ?  
Quoi bruissait  
Comme des sistres ?  
Sites brutaux !  
Oh ! votre haleine,  
Sueur humaine  
Cris des métaux !  
Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.

Ainsi, c'est dans la parole du monde que le poète a foi et fonde sa propre parole poétique.

## Un langage sans paroles ?

### Décrypter le sujet

- Le sujet peut faire penser directement au titre de l'œuvre de **Verlaine**.
- Les paroles constituent-elles le seul moyen de communication ?
- N'y aurait-il pas de langages sans paroles, comme le langage corporel, le langage des signes, le langage des sentiments ?
- Le silence n'est-il pas aussi une forme de communication, lorsque les mots sont inutiles ?
- Enfin, s'il peut y avoir d'autres types de langage que celui qui a recours aux paroles, on peut envisager des formes de langage mêlant gestes et paroles.

### I. Le langage peut se passer des paroles

A) Les paroles sont trompeuses, il vaut donc mieux les éviter

Les paroles peuvent être ambiguës et prêter à différentes interprétations. Elles sont également susceptibles de tromper volontairement comme celles de **Dubois** lors des fausses confidences. Il faut donc s'en méfier et tenter de s'en passer. Ainsi, **Arlequin** déclare avoir été trahi lors de l'épisode de la lettre (acte III) et dit avoir perdu la parole (ce qui est paradoxal) :

**ARLEQUIN**, *pleurant et sanglotant* — J'aurais bien de la peine à vous le dire ; car je suis dans une détresse qui me coupe entièrement la parole, à cause de la trahison que Mademoiselle **Marton** m'a faite. Ah ! quelle ingrate perfidie !

**MARTON** — Laisse là ta perfidie et nous dis ce que tu veux.

**ARLEQUIN** — Ah ! cette pauvre lettre. Quelle escroquerie !

De même, **Socrate** se méfie des paroles charmeuses et creuses de **Lysias** et des orateurs professionnels, lorsqu'ils les accuse de ne parler qu'en fonction du vraisemblable et non pas en fonction du vrai :

« Que si **Lysias**, ou tout autre, a jamais écrit ou veut écrire sur une question d'intérêt privé ou d'ordre public, rédigeant des lois, composant un traité politique, tout en ayant cru mettre en ce qu'il écrivait une grande solidité et une grande clarté, de tels écrits ne pourront rapporter que blâme à leur auteur, que cette critique soit formulée ou non. Ignorant, en effet, en veille comme en songe, le juste et l'injuste, le

mal et le bien, il ne saurait en vérité échapper au blâme le plus répréhensible, même si la foule tout entière applaudissait son œuvre. »

L'orateur peut être trompeur, tout comme le flatteur : « le flatteur est une bête terrible, un redoutable fléau, et pourtant la nature lui a prêté un certain charme qui n'est pas étranger aux Muses ».

La parole serait donc soit trompeuse, soit impuissante pour dire l'infime, comme le pense **Verlaine** lorsqu'il choisit le titre de son recueil *Romances sans paroles*. Le poète souhaite un langage clair, immédiat, tout comme le modèle musical prôné dans « Art poétique » :

De la musique encore et toujours !  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.  
Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.

## B) Le langage du corps est un révélateur direct

On pourrait envisager la possibilité d'un langage sans paroles qui passerait par les gestes du corps. Les gestes du corps, les changements d'attitudes, les traits du visage deviendraient les signes de ce langage plus transparent et direct, sans possibilité de mensonge. Ainsi, dans les *Fausse confidences*, dans la scène 4 de l'acte I, **Marton** badine avec **Monsieur Remy** et **Dorante**, mais son émotion réelle est marquée par son corps car elle sourit. On voit déjà l'amour opérer alors que le langage semble léger et sans conséquence :

**MONSIEUR REMY** — On ne prend pas garde à tout. Savez-vous ce qu'il me dit la première fois qu'il vous vit ? Quelle est cette jolie fille-là ? (Marton *sourit*) Approchez, mon neveu. Mademoiselle, votre père et le sien s'aimaient beaucoup ; pourquoi les enfants ne s'aimeraient-ils pas ? En voilà un qui ne demande pas mieux ; c'est un cœur qui se présente bien.

**DORANTE**, *embarrassé* — Il n'y a rien là de difficile à croire.

**MONSIEUR REMY** — Voyez comme il vous regarde ; vous ne feriez pas là une si mauvaise emplette.

**MARTON** — J'en suis persuadée ; Monsieur prévient en sa faveur, et il faudra voir.

**MONSIEUR REMY** — Bon, bon ! il faudra ! Je ne m'en irai point que cela ne soit vu.

**MARTON**, *riant* — Je craindrais d'aller trop vite.

**DORANTE** — Vous importunez Mademoiselle, Monsieur.

**MARTON**, *riant* — Je n'ai pourtant pas l'air si indocile.

**MONSIEUR REMY**, *joyeux* — Ah ! je suis bien content, vous voilà d'accord. Oh ! ça, mes enfants (*il leur prend les mains à tous deux*) je vous fiance, en attendant mieux. Je ne saurais rester ; je reviendrai tantôt. Je vous laisse le soin de présenter votre futur à Madame. Adieu, ma nièce. (*Il sort*)

**MARTON**, *riant* — Adieu donc, mon oncle. (I, 4)

De plus, chez **Marivaux**, le trouble de la parole révèle l'émotion du personnage, comme chez **Araminte** qui oublie ce qu'elle dit, après avoir reçu la première fausse confiance de **Dubois** :

**ARAMINTE** \_\_ Oui, Monsieur ; de quoi vous parlais-je ? Je l'ai oublié.

Ou bien comme **Marton** :

**MARTON** — Ma foi, Madame, toute autre que moi s'y serait trompée. **Monsieur Remy** me dit que son neveu m'aime, qu'il veut nous marier ensemble ; **Dorante** est présent, et ne dit point non ; il refuse devant moi un très riche parti ; l'oncle s'en prend à moi, me dit que j'en suis cause. Ensuite vient un homme qui apporte ce portrait, qui vient chercher ici celui à qui il appartient ; je l'interroge : à tout ce qu'il répond, je reconnais **Dorante**. C'est un petit portrait de femme, **Dorante** m'aime jusqu'à refuser sa fortune pour moi. Je conclus donc que c'est moi qu'il a fait peindre. Ai-je eu tort ? J'ai pourtant mal conclu. J'y renonce ; tant d'honneur ne m'appartient point. Je crois voir toute l'étendue de ma méprise, et je me tais.

Le langage est troublé, elle parle sans cesse car elle est émue.

### C) Le silence comme moyen de communication

Le langage peut se passer de la parole, utiliser des gestes, mais aussi le silence. En effet, il arrive que dans certaines circonstances, le langage soit plus éloquent que la parole. La communication peut donc passer par des regards, des silences, notamment au théâtre. Ainsi, **Araminte** reste silencieuse lorsqu'elle apprend de la bouche même de **Dorante** les manigances de **Dubois** et on comprend que dans ce silence, elle communique parfaitement avec celui qu'elle aime :

**ARAMINTE**, *le regardant quelque temps sans parler* — Si j'apprenais cela d'un autre que de vous, je vous haïrais sans doute ; mais l'aveu que vous m'en faites vous-même dans un moment comme celui-ci, change tout. Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. Après tout, puisque vous m'aimez véritablement, ce que vous avez fait pour gagner mon cœur n'est point blâmable : il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner lorsqu'il a réussi.

**DORANTE** — Quoi ! la charmante **Araminte** daigne me justifier !

**ARAMINTE** — Voici le Comte avec ma mère, ne dites mot, et laissez-moi parler.

De même, chez **Verlaine**, la communication amoureuse peut passer par le silence, notamment dans « A poor young shepherd », où l'amant déclare ne pas pouvoir parler, alors que sa bien-aimée sait déjà qu'il l'aime :

C'est Saint-Valentin !

Je dois et je n'ose

Lui dire au matin...

La terrible chose

Que Saint-Valentin !

Elle m'est promise,

Fort heureusement !

Mais quelle entreprise  
Que d'être un amant  
Près d'une promesse !

Ainsi, le silence suffit et la parole pourrait troubler une parfaite communion comme à la fin de « Green », où le « je » lyrique se repose sur les genoux de sa bien-aimée, en silence et dans un demi-sommeil.

Enfin, chez **Platon**, l'amoureux ne parle pas, ne sait pas quoi dire lorsqu'il contemple la beauté :

« le voilà qui aime, mais il est bien en peine de dire quoi. Il ne comprend pas ce qu'il éprouve et il ne peut pas en rendre raison non plus. Comme quelqu'un qui a attrapé une ophtalmie de quelqu'un d'autre, il ne peut effectivement déterminer la cause de son émoi, et il oublie qu'il se voit lui-même dans son amoureux comme dans un miroir. »

Le silence est ici une forme de communication de l'indicible, une sorte de langage mystique.

## II. Un langage mixte

### A) Mélange de paroles et de silences

On peut cependant envisager un langage mixte qui ne repousserait pas totalement la parole mais qui s'en servirait de manière non exclusive. Ainsi, la parole peut donner place au silence, notamment dans l'écriture poétique. Chez **Verlaine**, le silence domine certains paysages et le poète compare les paroles humaines, vaines et sans importance, au silence des paysages comme dans « Malines » :

Vers les prés le vent cherche noise  
Aux girouettes, détail fin  
Du château de quelque échevin,  
Rouge de brique et bleu d'ardoise,  
Vers les prés clairs, les prés sans fin...  
Comme les arbres des féeries,  
Des frênes, vagues frondaisons,  
Échelonnent mille horizons  
À ce Sahara de prairies,  
Trèfle, luzerne et blancs gazons.  
Les wagons filent en silence  
Parmi ces sites apaisés.  
Dormez, les vaches ! Reposez,  
Doux taureaux de la plaine immense,  
Sous vos cieux à peine irisés !  
Le train glisse sans un murmure,  
Chaque wagon est un salon

Où l'on cause bas et d'où l'on

Aime à loisir cette nature

Faite à souhait pour Fénelon.

Le discours verlainien semble essayer d'inclure le silence, le frêle bruit, le bégaiement hésitant d'une parole incertaine, comme le montrent les formules orales, les points de suspension, les phrases inachevées.

## B) Mélange de paroles et de gestes

Le langage peut également associer les mots aux gestes corporels. C'est en effet le propre du langage dramatique et de la théâtralité, définie par le critique Roland Barthes comme « le théâtre sans le texte ». Ainsi, au théâtre, tout est signifiant : les gestes des personnages, les différents tons pris par les personnages, les rires, les pleurs, les décors, les objets. Chez **Marivaux**, le portrait et la lettre sont tout à fait importants et constituent des catalyseurs des sentiments amoureux :

**MARTON** — Vous avez mal fait de parler de ce portrait devant lui. Je sais qui vous cherchez ; c'est le neveu de **Monsieur Remy**, de chez qui vous venez.

**LE GARÇON** — Je le crois aussi, Mademoiselle.

**MARTON** — Un grand homme qui s'appelle Monsieur **Dorante**.

**LE GARÇON** — Il me semble que c'est son nom.

**MARTON** — Il me l'a dit ; je suis dans sa confidence. Avez-vous remarqué le portrait ?

**LE GARÇON** — Non, je n'ai pas pris garde à qui il ressemble.

**MARTON** — Eh bien, c'est de moi dont il s'agit. Monsieur **Dorante** n'est pas ici, et ne reviendra pas sitôt. Vous n'avez qu'à me remettre la boîte ; vous le pouvez en toute sûreté ; vous lui ferez même plaisir. Vous voyez que je suis au fait.

**LE GARÇON** — C'est ce qui me paraît. La voilà, Mademoiselle. Ayez donc, je vous prie, le soin de la lui rendre quand il sera venu. (II, 7)

Le portrait puis les lettres (celle qu'**Araminte** veut faire écrire à **Dorante** et celle qui est transmise par **Arlequin** puis interceptée par **Marton** et révélée à tous) font eux aussi partie du langage théâtral de **Marivaux**.

## C) L'écriture au service du chant du monde

Enfin, l'écriture littéraire peut justement se mettre au service non de la parole humaine mais de ce qui la dépasse ou de ce qui coexiste avec elle. Ainsi, chez **Verlaine**, le poète donne la parole au monde, inscrit « le chant du monde » pour reprendre un titre de Jean Giono, notamment dans « Charleroi » où tout le poème repose sur une exploration de bruits ou d'impressions ténues qui transforment un paysage banal en lieu inquiétant et angoissant :

Dans l'herbe noire

Les Kobolds vont.

Le vent profond



Pleure, on veut croire.  
Quoi donc se sent ?  
L'avoine siffle.  
Un buisson gifle  
L'œil au passant.  
Plutôt des bouges  
Que des maisons.  
Quels horizons  
De forges rouges !  
On sent donc quoi ?  
Des gares tonnent,  
Les yeux s'étonnent,  
Où Charleroi ?  
Parfums sinistres !  
Qu'est-ce que c'est ?  
Quoi bruissait  
Comme des sistres ?  
Sites brutaux !  
Oh ! votre haleine,  
Sueur humaine  
Cris des métaux !  
Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.

Enfin, chez **Platon**, le lieu a aussi son importance car c'est lui qui inspire le philosophe comme le dit **Socrate** :

« ce lieu me paraît avoir quelque chose de divin. De sorte que si, dans la suite de mon discours, j'en viens souvent à être possédé par les Nymphes, ne t'étonne pas ; de fait les paroles que je viens de proférer ne sont pas loin du ton dithyrambique. »

« J'ai cru entendre une voix qui venait de lui et qui m'interdisait de m'en aller avant d'avoir expié pour une faute contre la divinité. »

Ce n'est pas un hasard si le dialogue se termine par une prière aux dieux du lieu :

**Socrate** : « Ne conviendrait-il pas, avant que nous partions, de faire une prière aux dieux de cet endroit ?

**Phèdre** : Je le veux bien.

**Socrate** : “Ô cher Pan, et vous, divinités de ces lieux, donnez-moi la beauté intérieure, et faites que

tout ce que j'ai d'extérieur soit en accord avec ce qui m'est intérieur. Que riche me paraisse le sage, et que j'aie seulement la juste quantité d'or que nul autre qu'un sage ne pourrait ni porter ni mener avec soi !" ».

Ainsi, le langage philosophique rend hommage à la nature qui l'a inspiré. Le langage associe donc le lieu à la parole humaine, l'inspiration divine devenant une forme de langage à part entière qui se traduit par les paroles humaines, tout en les dépassant de manière incommensurable.

# Table des matières

L’auteur[3](#)

Sommaire[4](#)

Méthodologie de la dissertation[7](#)

**Comment se préparer à la dissertation**[7](#)

**Se préparer au sujet**[7](#)

**Face au sujet**[8](#)

**Le plan**[10](#)

**Les étapes du devoir**[11](#)

L’introduction[11](#)

Le corps du devoir[12](#)

La conclusion[12](#)

**L’expression**[12](#)

**I – Ce que parler veut dire : langage, écriture, parole**[14](#)

1 Parler pour ne rien dire[15](#)

**Introduction**[15](#)

**I. Parler pour ne rien dire : une insuffisance de la parole**[16](#)

A) Parler s’oppose à dire : le vraisemblable contre la vérité[16](#)

B) Parler pour communiquer[16](#)

C) Éviter l’essentiel[17](#)

**II. Parler pour ne rien dire : une utilité sociale et stratégique**[17](#)

A) La parole comme appât : on ne dit pas tout,  
on laisse suggérer[17](#)

B) La parole pour séduire et pour dominer[18](#)

C) Parler pour ne rien dire, mais pour faire rire[18](#)

### **III. Parler pour dire le rien, l'infime, l'indicible**[19](#)

- A) La volonté d'imprécision chez Verlaine[19](#)
- B) Suggérer ce qui se dérobe au langage[20](#)
- C) L'aporie[21](#)

### **Conclusion**[22](#)

2 « Les paroles s'envolent, mais les écrits restent. »[23](#)

#### **I. L'écrit est supérieur à la parole**[23](#)

- A) Légèreté des paroles qui n'engagent à rien[23](#)
- B) Légèreté de la parole presque insignifiante[24](#)
- C) Stabilité de l'écrit digne de confiance[25](#)

#### **II. L'écrit n'est pas supérieur à la parole**[26](#)

- A) L'écrit est un piège[26](#)
- B) L'écriture ne retranscrit pas la vérité[27](#)
- C) Vanité de l'écriture et vérité de la parole[29](#)

3 Pense-t-on toujours ce que l'on dit ?[31](#)

#### **I. La pensée inséparable de la parole**[32](#)

- A) La parole sert à exprimer la pensée[32](#)
- B) La parole exprime la pensée[32](#)
- C) La parole laisse deviner les arrière-pensées[33](#)

#### **II. Le décalage entre parole et pensée est possible**[33](#)

- A) Parler sans penser : Lysias[33](#)
- B) La parole trahit la pensée[34](#)
- C) La parole pour masquer la pensée[34](#)

#### **III. Une parole sans pensée ?**[35](#)

- A) On ressent ce que l'on dit plus qu'on ne le pense clairement et distinctement[35](#)

B) La parole et la pensée d'autrui[36](#)

C) La parole inspirée[37](#)

4 Dialogue, monologue[39](#)

### **I. Le dialogue et le monologue sont des formes opposées[40](#)**

A) Le dialogue comme lieu du débat et de la manipulation[40](#)

B) Le monologue comme lieu de la sincérité et de l'exploration psychologique[41](#)

### **II. Entre le dialogue et le monologue, les frontières sont brouillées[42](#)**

A) Le dialogue peut tourner au monologue[42](#)

B) Le monologue peut déboucher sur un dialogue intérieur sans réponse[42](#)

### **III. Les valeurs symboliques du dialogue et du monologue ne sont pas fixes[43](#)**

A) Le dialogue comme lieu de la vérité[43](#)

B) Le monologue, l'affrontement et la manipulation de soi[45](#)

5 Faut-il éviter le détour ?[46](#)

### **I. Il faut privilégier le langage direct et éviter les détours pour que la communication soit vraie et efficace[46](#)**

A) Le détour comme ruse[46](#)

B) Le détour est une perte de temps : il faut parler directement[47](#)

### **II. Une stratégie du détour ? Le détour peut être utilisé de manière pragmatique[48](#)**

A) Une stratégie du détour[48](#)

B) Du détour au détournement[50](#)

### **III. Le détour comme instrument nécessaire pour parvenir à la vérité[51](#)**

A) Le détour dans le dialogue pour favoriser la maïeutique et parvenir à la vérité[51](#)

B) Le détour comme outil poétique[52](#)

6 « Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole. »  
Jean-Jacques Rousseau[55](#)

**I. Les paroles valent mieux que l'écriture**[56](#)

A) Les langues sont faites pour la communication : la parole est première[56](#)

B) L'écriture comme supplément, comme ajout[57](#)

C) Les failles de l'écriture[58](#)

**II. Une opposition à nuancer : l'écriture n'est pas qu'un supplément**[59](#)

A) Efficacité de l'écrit, ambiguïté de la parole[59](#)

B) L'écrit comme garantie de vérité contre les manipulations de la parole[60](#)

C) L'écriture littéraire indispensable et première[61](#)

**II – Les pouvoirs de la parole**[63](#)

7 L'indicible[64](#)

**Introduction**[64](#)

**I. L'indicible est ce qui échappe essentiellement au langage**[65](#)

A) La parole est imparfaite et ne peut évoquer ce qui la transcende[65](#)

B) La parole est imparfaite mais peut approcher l'indicible, y tendre : le langage devient obscur, mystique[65](#)

**II. L'indicible et les non-dits**[66](#)

A) Ce qui ne peut être dit pour des raisons sentimentales[66](#)

B) L'indicible comme limite du langage : ce que l'on ne veut pas dire[66](#)

**III. La poésie pour tenter d'approcher l'indicible**[67](#)

A) La fureur poétique chez Platon[67](#)

B) La « chanson grise », la « nuance » pour approcher l'infime, le vague[68](#)

## **Conclusion**[69](#)

### 8 Parole et domination[70](#)

#### **I. La parole comme instrument de domination**[71](#)

A) La parole comme signe d'appartenance sociale[71](#)

B) L'échange de paroles maintient la domination sociale[71](#)

C) L'échange de paroles maintient la domination culturelle[72](#)

#### **II. La parole peut faire évoluer les rapports de domination**[73](#)

A) La parole du sage contre la rhétorique[73](#)

B) La parole brillante contre l'ordre[74](#)

C) Le renversement des hiérarchies par la parole[74](#)

#### **III. Domination de la parole ?**[75](#)

A) Dans la tradition occidentale, la parole domine l'écrit : logocentrisme[75](#)

B) L'écriture domine de fait la parole dans nos sociétés[76](#)

C) Une parole libérée de la domination ?[77](#)

### 9 « Parlez-moi d'amour... »[78](#)

#### **I. La parole amoureuse est sincère et efficace et ne peut venir que de l'amoureux**[79](#)

A) La parole amoureuse vient du cœur : elle ne peut qu'émouvoir[79](#)

B) Le badinage amoureux[80](#)

#### **II. L'amoureux ne peut pas bien parler : faillite du discours amoureux**[81](#)

A) L'amour paralyse à cause de l'émotion[81](#)

B) L'amoureux a besoin de porte-paroles[82](#)

### **III. La parole crée l'amour**[83](#)

A) L'amour naît de paroles[83](#)

B) L'art de parler d'amour[84](#)

### 10 Des paroles et des actes[85](#)

#### **I. Les paroles et les actes sont séparés**[85](#)

A) Parler c'est bien, agir c'est mieux[85](#)

B) La parole est préférée à l'acte car elle est plus facile, sans responsabilité[86](#)

#### **II. La réunion des paroles et des actes**[86](#)

A) L'acte applique la parole[86](#)

B) Quand l'acte précède la parole[87](#)

#### **III. Les paroles sont des actes**[88](#)

A) La fausse confidence comme parole-action[88](#)

B) Le discours agit, il n'est pas innocent[90](#)

### 11 « La vraie éloquence se moque de l'éloquence » Blaise Pascal, Pensées (1670)[91](#)

#### **I. L'éloquence dépasse la technique rhétorique et s'en joue**[91](#)

A) La rhétorique est un jeu vide qui trouve ses limites[91](#)

B) Le véritable orateur se moque des règles[93](#)

#### **II. Se moquer de l'éloquence, c'est être au sommet de l'éloquence**[94](#)

A) Pour pouvoir se moquer des règles, il faut les connaître[94](#)

B) Se moquer des règles ou les ignorer : une posture rhétorique[94](#)

#### **III. La parole authentique contre l'éloquence**[96](#)

A) L'éloquence est dépassée par la parole inspirée[96](#)



B) La vraie parole est une forme supérieure d'éloquence[98](#)

12 Dans Entretiens avec le professeur Y,  
Louis-Ferdinand Céline écrit : « J'ai inventé l'émotion dans le langage écrit !... Oui, le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit... [...] retrouver l'émotion du "parlé" à travers l'écrit ! c'est pas rien, c'est infime mais c'est quelque chose ! »[100](#)

En quoi ces propos illustrent-ils les œuvres au programme ?[100](#)

### **I. L'écrit peut retranscrire la parole**[101](#)

A) Le « parlé » dans l'écrit : dialogisme[101](#)

B) L'émotion du « parlé » dans l'écrit : musicalité et rythme[102](#)

C) Une transcription infime et difficile : un art du détail[104](#)

### **II. La parole échappe en partie à l'écrit**[105](#)

A) L'écrit n'est qu'une pâle copie de la parole[105](#)

B) Quel parlé pour l'écrit ?[106](#)

C) Une reconstruction par un langage littéraire et le dépassement de la parole par la musique[107](#)

### **III – La parole entre vérité et mensonge**[108](#)

13 « La parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments. » Gustave Flaubert, Madame Bovary (1857)[109](#)

### **Introduction**[110](#)

#### **I. La parole déforme les sentiments**[111](#)

A) La parole est incapable d'exprimer correctement les sentiments[111](#)

B) L'écrit déforme les sentiments et affaiblit les idées[111](#)

#### **II. La parole crée les sentiments ou les informe**[112](#)

A) Sans la parole, les sentiments n'auraient pas de forme, de formulation[112](#)

B) La parole n'est pas destructrice et déformante : elle crée les sentiments[112](#)

## **Conclusion**[113](#)

14 Peut-on jouer avec les mots ?[114](#)

### **I. Il faut éviter de jouer avec les mots lorsque l'on cherche la vérité**[114](#)

A) La communication est troublée lorsque l'on ne fait que jouer avec la parole[114](#)

B) Jouer avec la parole, c'est brouiller la différence entre la vérité et le mensonge, au risque de perdre tous les repères[115](#)

### **II. On joue inévitablement avec les mots**[116](#)

A) Le langage est le lieu du renversement des rapports de force[116](#)

B) Jeu sur les significations[117](#)

### **III. L'écrivain doit jouer avec les mots**[118](#)

A) L'écriture non seulement comme jeu[118](#)

B) Pour le plaisir de l'esprit du lecteur[119](#)

15 Raconter des histoires[120](#)

### **I. Il faut éviter de raconter des histoires**[120](#)

A) Raconter des histoires, c'est tromper[120](#)

B) Raconter des histoires pour séduire et persuader[122](#)

### **II. Raconter des histoires comme solution**[122](#)

A) Raconter des histoires pour faire triompher les sentiments[122](#)

B) Raconter des histoires pour dire ce qui échappe à la parole directe[123](#)

16 Double langage[124](#)

### **I. Le double langage doit être évité pour que la communication soit claire**[125](#)

A) Éviter le double langage au nom de la clarté et de la vérité[125](#)

B) Éviter le double langage au nom de la sincérité[125](#)

### **II. Le langage peut être double sans pour autant tromper**[126](#)

A) Langage du corps et paroles [126](#)

B) Répétitions et variations du langage rhétorique [127](#)

### **III. Du double langage au langage des doubles** [128](#)

A) Différentes identités pour un même locuteur [128](#)

B) Double énonciation et double langage [128](#)

## **17 De belles paroles ?** [130](#)

### **I. Les belles paroles sont des pièges** [130](#)

A) De belles paroles pour séduire [130](#)

B) Les belles paroles contre la vérité [132](#)

### **II. Les belles paroles n'excluent pas nécessairement la vérité** [133](#)

A) Beauté du discours et recherche de la vérité [133](#)

B) La beauté pour parvenir au vrai [133](#)

### **III. La beauté pour elle-même** [133](#)

A) Les belles paroles valent pour elles-mêmes :  
elles ne sont ni vraies ni fausses [133](#)

B) Quand elles sont inspirées, les belles paroles sont vraies [134](#)

## **18 « La parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée. » Stendhal, Le Rouge et le Noir** [135](#)

### **I. La parole comme outil au service de l'hypocrisie** [136](#)

A) La parole masque la pensée [136](#)

B) La parole n'exprime pas une pensée mais un jeu [137](#)

### **II. La parole permet à l'homme d'exprimer sa pensée** [138](#)

A) La pensée ne s'exprime que par la langue [138](#)

B) La parole permet parfois de révéler des arrière-pensées [138](#)

### **III. La parole trouble involontairement la pensée** [139](#)

A) La parole pour cacher et modifier les sentiments [139](#)

B) L'image pour exprimer la pensée [140](#)

#### **IV – La parole entre communication et expression [142](#)**

19 « Le vrai contact entre les êtres ne s'établit que par la présence muette, par l'apparente non-communication, par l'échange mystérieux et sans parole qui ressemble à la prière intérieure. »

Emil Michel Cioran [143](#)

#### **Introduction [144](#)**

##### **I. Le vrai contact est silencieux [144](#)**

A) La présence muette [144](#)

B) Une apparente non-communication [145](#)

C) Une forme de prière intérieure [145](#)

##### **II. La parole peut aussi parfois permettre de communiquer en toute transparence [147](#)**

A) La prière n'aboutit pas forcément à la communication [147](#)

B) Sans parole ni dialogue, il n'y aurait pas de vie sociale [147](#)

C) La parole révèle la vérité par son trouble [148](#)

#### **Conclusion [148](#)**

20 Porte-parole [149](#)

##### **I. Le porte-parole, un modèle de transparence et de fiabilité [150](#)**

A) Fiabilité et dévouement [150](#)

B) Transparence et clarté [150](#)

C) Discrétion, sagacité et effacement [151](#)

##### **II. Les ambiguïtés du porte-parole [152](#)**

A) Incompréhension et trahison [152](#)

B) Double jeu et ironie [152](#)

C) Le langage direct plutôt que le porte-parole [154](#)

### **III. Porter la parole de ceux qui ne peuvent pas parler [155](#)**

A) Porte-parole de la nature muette [155](#)

B) Porter la parole sacrée ou transcendante [156](#)

C) Porter la parole disparue ou la parole de l'auteur :  
l'écrire et la jouer [157](#)

21 « La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute. » Michel de Montaigne, Essais (1588) [158](#)

### **I. L'art de la conversation suppose l'échange entre interlocuteurs [159](#)**

A) L'auditeur n'est pas passif : il peut s'approprier les paroles, rebondir [159](#)

B) L'échange égal entre les interlocuteurs [160](#)

C) La parole commune n'appartient à personne [160](#)

### **II. L'art de la conversation reste un idéal et l'échange se réalise dans la littérature [161](#)**

A) L'égalité entre les interlocuteurs est utopique [161](#)

B) La parole peut devenir monologue [161](#)

C) La littérature comme conversation commune entre auteur et lecteur [162](#)

22 Peut-on se parler à soi-même ? [163](#)

### **I. On peut en fait et en droit se parler à soi-même [163](#)**

A) On peut se parler en fait [163](#)

B) On peut se parler en droit [164](#)

### **II. Il est difficile de se parler à soi-même [165](#)**

A) Les ambiguïtés de ce type de parole [165](#)

B) Risques de l'enfermement de la parole [165](#)

### **III. À quoi bon se parler à soi-même ? [166](#)**

A) Pour s'exprimer ? Risque de se mentir [166](#)

B) Pour se connaître ? Risque de ne pas se trouver [166](#)

23 La parole reflète-t-elle l'individu ? [168](#)

### **I. La parole reflète l'individu : l'idéal de la transparence [168](#)**

A) Origine sociale [168](#)

B) La parole reflète les sentiments de l'individu [171](#)

C) On voit les motivations de l'individu à travers ses discours [171](#)

### **II. L'individu peut faire mentir sa parole dans le jeu social [172](#)**

A) Prendre la parole d'autrui [172](#)

B) Un reflet déformé : communication brouillée [172](#)

C) L'individuel, c'est ce qui échappe à la parole [173](#)

### **III. La parole pour déguiser [173](#)**

A) Le rhéteur change de parole face au public [173](#)

B) Protection derrière les paroles d'autrui, la parole stéréotypée [174](#)

C) Donner une belle image de soi par la parole [174](#)

24 Dans le poème en prose

« Rhétorique », Francis Ponge donne ce conseil

à de jeunes gens : « Soyez poètes. Ils répondront :

mais c'est là surtout, c'est là encore que je sens les autres en moi-même, lorsque je cherche à m'exprimer je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. [...]

C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art

de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun

l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public. » [176](#)

### **I. Le langage ne permet pas de s'exprimer [177](#)**

A) La parole entravée par les clichés : les mots parlent d'eux-mêmes [177](#)

B) La parole lyrique empêchée : le personnel n'est que du général [178](#)

### **II. La rhétorique comme purification et garde-fou [180](#)**

A) La poésie comme analyse du langage permettant de prendre conscience [180](#)

B) Poésie et contrôle de soi : une poétique et une éthique [182](#)

### **III. Les ambiguïtés de la rhétorique personnelle [183](#)**

A) Peut-on l'enseigner ? [183](#)

B) La parole inspirée pour dépasser les lieux communs ? [183](#)

### **V – Au-delà de la parole [186](#)**

## **25 Le silence [187](#)**

### **Introduction [187](#)**

#### **I. Le silence : ce qui échappe à la parole [188](#)**

A) La marque d'une faillite de la parole [188](#)

B) Une limite de la parole : l'indicible [188](#)

C) Silence et émotion [188](#)

#### **II. Le silence est éloquent [189](#)**

A) Une communication sans parole : la parole est d'argent, mais le silence est d'or [189](#)

B) Le silence et le dépassement de la parole par la musique [190](#)

C) Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien [190](#)

### **Conclusion [191](#)**

26 « Un grand auteur est celui dont on entend et reconnaît la voix dès qu'on ouvre l'un de ses livres. Il a réussi à fondre la parole et l'écriture. » Michel Tournier [192](#)

#### **I. Le grand auteur a une voix inimitable [193](#)**

A) Une voix immédiatement reconnaissable [193](#)

B) Une voix singulière [193](#)

#### **II. La réconciliation de la parole et de l'écriture comme prouesse du grand auteur [194](#)**

A) Fondre la parole et l'écriture par la voix : oralités, dialogue [194](#)

B) Une écriture rendue naturelle par la parole que l'on devine sous elle [195](#)

### **III. Un jugement de valeur à nuancer**[195](#)

A) La voix est imitable mais peut aussi évoluer d'œuvre en œuvre [195](#)

B) C'est la richesse de l'univers personnel de l'écrivain qui constitue sa valeur [197](#)

27 Qui parle ? [198](#)

### **I. La parole est à tous et chacun a sa parole**[198](#)

A) Tout le monde a le droit de parole [198](#)

B) Chaque personnage a une parole reconnaissable [199](#)

C) Pourtant, toutes les paroles n'ont pas le même degré de légitimité [199](#)

### **II. Une origine incertaine ou troublée de la parole**[199](#)

A) La parole soufflée par autrui [199](#)

B) Plusieurs personnes sous un même personnage [200](#)

C) La parole de l'inconscient [200](#)

### **III. La parole n'est pas seulement personnelle**[201](#)

A) La parole du monde [201](#)

B) La parole inspirée [203](#)

C) L'auteur derrière les personnages [203](#)

28 « La parole n'est qu'un bruit et les livres ne sont que du papier. » Paul Claudel, Tête d'or [204](#)

### **I. Une double disqualification**[205](#)

A) La parole peut n'être que du bruit [205](#)

B) Les livres ne peuvent être que du papier [207](#)

### **II. Une dévaluation à nuancer**[208](#)



A) À la parole qui n'est que du bruit, s'oppose une parole vraie et efficace [208](#)

B) Aux livres qui ne sont que du papier, s'oppose l'écrit qui transmet le savoir ou qui a une efficacité réelle [209](#)

### **III. Revalorisation du bruit et du papier** [210](#)

A) Le bruit comme signe de la présence du monde [210](#)

B) L'écrit est indispensable et utile [213](#)

29 Faut-il avoir foi en la parole ? [214](#)

#### **I. Il faut avoir foi en la parole** [214](#)

A) La parole est plus franche que l'écriture [214](#)

B) La parole fait partie des modes de communication indispensables et on ne peut s'en passer [215](#)

#### **II. On peut avoir foi en des paroles et se défier d'autres** [216](#)

A) Toutes les paroles ne sont pas véridiques [216](#)

B) La manipulation au cœur de la parole [217](#)

#### **III. Avoir foi en quelle parole ?** [218](#)

A) La parole divine [218](#)

B) La parole du monde [218](#)

30 Un langage sans paroles ? [220](#)

#### **I. Le langage peut se passer des paroles** [220](#)

A) Les paroles sont trompeuses, il vaut donc mieux les éviter [220](#)

B) Le langage du corps est un révélateur direct [221](#)

C) Le silence comme moyen de communication [222](#)

#### **II. Un langage mixte** [223](#)

A) Mélange de paroles et de silences [223](#)

B) Mélange de paroles et de gestes [224](#)

C) L'écriture au service du chant du monde [225](#)

